ليونيللو فينتورى

كيف نفهم التصوير ؟

من "جبوتو" إلى "شاجال"

ترجمة

محمد عزت

مراجعة

عبد القادر رزق

الكتاب: كيف نفهم التصوير؟ من "جبوتو" إلى "شاجال"

الكاتب: ليونيللو فينتورى

ترجمة : مُحَمَّد عزت

مراجعة: عبد القادر رزق

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

فينتورى ، ليونيللو

كيف نفهم التصوير؟ من "جبوتو" إلى "شاجال"/ ليونيللو فينتورى,

ترجمة : مُحَمَّد عزت، مراجعة : عبدالقادر رزق

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٧١ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٥ – ٢١٦ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٩١٨٢ / ٢٠٢١

كيف نفهم التصوير؟
من "جبوتو" إلى "شاجال"

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة المترجم

أستطيع إن أقول إن الدكتور "ليونيللو – فينتورى" قد حظي بأكبر نجاح في كتابه "كيف نفهم التصوير"، اذ عرض فيه لأشهر نظريات النقد المعروفة ثم وضع هو نفسه منهجا يتيح لنا إن نقرأ لوحة التصوير قراءة نخلص منها بتقييمها تقييما جماليا أولا وتاريخيا ثانيه ذلك المنهج الذي يعد خلاصة ثمينة لتجاربه ودراساته كناقد ومؤرخ فن.

والدكتور فينتوري –مؤلف هذا الكتاب– غني عن التعريف، فهو قد وضع أكثر من عشرين كتاباً متداولاً بعدة لغات، ومن بينها ما خصه بتحليل حياة مشاهير الفنان ين الكلاسيين والمحدثين، مثلى چورچونى وليوناردو وبوتيشيللى وپيسارو وسيزإن وروؤه، أو كرسه على موضوع النقد، مثل كتاب "أساليب النقد المعاصر ١٩٤١" وكتاب "المصورين المعاصرين – ١٩٤٢". وإن كتاباته لتدل في هذا الجانب وذاك على فكره الخصيب وعمقه ورحابة إدراكه لأسرار الفن التشكيلي وقيمه الموضوعية والمجردة بإن واحد.

***

تتميز مؤلفات "فينتورى" على اختلاف أنواعها بالإخلاص في البحث والعمق والصراحة .. ففي كتبه عن التاريخ نلتقي بالأسانيد الموثوق بصحتها، وفي مؤلفاته عن فلسفة الفن نقع على التحليل الدقيق للجوانب الجمالية والأسس التشكيلية المباشرة في الفن، وإن ذلك ليرجع دون شك إلى حياته التي وهبها كلها للفن ولدراسة آثاره القديمة والحديثة، ولمتابعته الذكية لآثار الفكر الآنساني، مما أستحق به إن يختار –عن جدارة– رئيساً لشعبة النقاد العالميين في منظمة اليونسكو خلال السنوات الأخيرة من حياته.

***

.. والذي يتابع نشاط هذا المفكر الجليل يلحظ في دراساته تلك الموهبة التي

عقدت بينه وبين الفن برباط وثيق منذ النشأة، كما يلحظ فيه تلك الإمكانيات الضخمة التي هيأت له إن يعمق ثقافته الفنية، ومن أهمها مولده من أب يعد من أعظم مؤرخي أوربا في الفنون التشكيلية وأوسعهم شهرة وأخصبهم إنتاجاً، وهو "فينتوري" الكبير المؤرخ المعروف.

***

ثم أستإذا بجامعة عام ١٩٤٠ أستإذا زادت شهرته تتخطى.

.. حظي "ليونيللو" بدرجة **P.H.D** من جامعة روما في سن الثانية والعشرين، وظل يتقلب في المناصب الفنية الهامة – بين وكيل لأكاديمية الفنون بمدينة "باليرمو" ووكيل لمتحف "بورجيزى" بروما ومديراً للمتحف القومي بمدينة أوربينو وأستإذا لتاريخ الفن بجامعة تورينو – حتي اضطلع بمنصب خطير نجح فيه كل النجاح، وهو تأسيس متحف "توالينو"، ومن هنا بدأت شهرته تتخطى ايطاليا إلى ما وراءها، فاختير عام ١٩٤٠ أستإذا زائراً بمعهد "جونسى – هوبكينز" ثم أستإذا بجامعة كاليفورنيا ثم بجامعة ياكسيك ثم بمعهد الدراسات العليا في نيويورك.

.. لم يكف " ليونيللو" خلال هذه الفترة ورغم مسئولياتها الضخمة عن الكتابة في النقد والتاريخ، ولم تكف الجامعات عن دعناه لإلقاء المحاضرات في الفن والتاريخ على طلابها، حيث أسهم في النشاط الثقافي العالمي بجامعات السوربون وليون ولندن ومونتريال وكولومبيام ولعلنا ندرك من هذا .. الأسباب التي أوضحنا بعدها ودعت الي ترجمة الكتاب الذي بين أيدينا الآن.

والحق إن كتاب "كيف نفهم التصوير؟" يوضح مسئولية النقد في تثقيف الجماهير على اختلاف مستوياتهم، مما نحن بحاجة ماسة إليه في أوقاتنا الحاضرة ..

المترجم
محمد عزت مصطفى
مايو سنة ١٩٦٧م

بيان الصور

ش – ٤٠ – دومييه (دون كيشوت والبغلة الميتة) سنة ١٨٦٨ مجموعة البارون جورجوه. باريس.

ش – ٤١ – سيزان (لاعبا الورق) سنة ١٨٩٠
مجموعة پليران. باريس. سنة ١٨٩٢

ش – ٤٢ – سيزان (خليج مارسيليا) سنة ١٨٨٣
متحف متروبولين لن، نيويورك. سنة ١٨٨٥.

ش – ٤٣ – سيزان (طبيعة صامتة) سنة ١٨٩٥
متحف الفن الحديث. نيويورك. سنة ١٩٠٠

ش – ٤٤ – فان جوج (حجرة النوم في آرل) سنة ١٨٨٩ مجموعة فان جوج – أمستردام.

ش – ٤٥ – روؤوه (المهرج العجوز) سنة ١٩١٧ مجموعة ادوارد. ج. روبنسون. كاليفورنيا.

ش – ٤٦ – رؤوه (صلب المسيح) سنة ١٩٣٩ مجموعة فولار. پاريس.

الفصل العاشر

ش – ٤٧ – مدرسة بييروديلا فرانشسكا (منظور) حوالي سنة ١٤٧٠ متحف أوربينو

ش – ٤٨ – پيكاسو (البساط الأحمر) سنة ١٩٢٤ بول – روزنبرج – نيويورك.

ش – ٤٩ – پيكاسو (امرأة تكتب) سنة ١٩٢٣ پول – روزنبرج – نيويورك.

ش – ٥٠ – براك (كأس الفاكهة) سنة ١٩٢٥ پول – روزنبرج – نيويورك.

ش – ٥١ – ماتيس (غادة الطنبور) سنة ١٩٢٦ مجموعة وليام – بالي – نيويورك.

ش – ٥٢ – مارين (خليج س تونينجتون) سنة ١٩٢٦ مجموعة الفريد ستيجليتز.

ش – ٥٣ – شاجال (الشهيد) سنة ١٩٤٠ مجموعة پيير – ماتيس. نيويورك.

المستحيل، ذلك أنه ليس أخطر من اعتمادنا في ذلك على ما تهمس به إلينا نفوسنا العارية من آراء، ومن ناحية أخرى فإن الحساسية ذاتها ليست من البساطة كما يخيل إلى البعض، بل هي ضرب من تفاعل مظاهر عدة للنشاط الآنساني الذي ينتهي إلى النضج والنماء بتأثير ثقافاتنا من ناحية وخبراتنا بالحياة من ناحية أخرى.

ولا شك في إن الاهتمام الدائم العميق بمسائل الفن، والتركيز المشبع بالعطف عند النظر إلى آثاره يؤديان إلى تنمية قدراتنا على اكتشاف القيم الموضوعية في تلك الآثار، ولا شك أيضاً في إن حساسيتنا تزداد نماء ونضجاً إذ نقارن في صبر بين أحكامنا الذاتية وأحكام الآخرين وحين نسعى إلى اكتشاف العناصر المشتركة أو المتناقضة بين هذه الأحكام وتلك.

ولما كانت الحياة والطبيعة ماثلتين في لوحات التصوير بصفة دائمة، فإن ذوي الخبرة بتجارب الحياة وذوي المعرفة بمظاهر الطبيعة وأسرارها يدركون قيم الفن أكثر من غيرهم من الناس، أما الحساسية لذاتها فغير كافية لتكوين الأحكام الفنية.

ومن الملاحظ أنه كلما كانت أفكارنا محددة وواضحة، فإن حساسيتنا تذهب إلى ما هو أبعد من أفكارنا لتتشكل في أفكار أخرى جديدة على نحو ينشأ معه ما يشبه الإيقاع اللانهائي، بينما يصل النقد إلى مستوى النضج، حين يتحقق انسجام في الحركة المتبادلة بين الفكر والحساسية.

على أن تغليب عنصر الحساسية على الفكر قد يؤدي إلى نشأة لون من النقد يستجيب للدوافع اللحظية ويسفر ذلك بدوره عن أحكام تحمل طابع التأثير العابر، بينما يؤدي عكس ذلك إلى سيادة تلك الأفكار التي تزعم لنفسها صفة القواعد الثابتة مما يسفر عن فقدان حساسيتنا بالحقيقة الفنية، وهي حقيقة تتمرد دواما على كافة أنواع القواعد، اذ تبدو متنوعة ومتجددة في آثار الفن بصفة مستمرة.

والتعلق الشديد بالأشياء الثابتة الخالدة كالخوف من الوقوع تحت تأثير الأشياء العابرة كلاهما يؤدى إلى وقوعنا في الفراغ بحث تفقد هذه وتلك.

ويتصف جانب من الثقافات الفنية بالعاطفية التي نلمسها عند أولئك الذين يزعمون امتلاك احساس يكفل لهم الكشف عن جمال اللوحة أو قبحها، وهم لذلك لا يعبئون بدراسة شخصية الفنان أو الوقوف على طريقة احساسه أو تاريخه، وإنما يعتمدون فيما يصدرون من أحكام على تلك النظرة المجردة إلى لوحات التصوير، هؤلاء الذين لا يعنيهم شيئاً خارجا على آثار الفن، فيلتمسون الخروج من مشاكل النقد من أيسر السبل .. هؤلاء الذين لا يشك أحد في أنهم موهوبون احساسا بالجمال، ولكنك لا تلبث حين تسألهم مإذا يعنون بالجمال إن تراهم يجيبون بأكثر العبارات غموضاً وأشدها إغراقاً في الحماقة.

والواقع إن جهود الفلاسفة والفنانين –عبر العصور الكثيرة– لم تسفر عن الاهتداء إلى تعريف يحدد ماهية الجمال لسبب بسيط هـ و استحالة التعريف به، ذلك أنه لا وجود للجمال خارجا عن آثار الفن، وما الجمال الذي نقع عليه في آداب "هوميروس" — و"شكسبير" وفي لوحات "رافايللو" و"رمبراند" الا تلك الصفة الخاصة التي تطبع آثار أولئك الأدباء والمصورين الذين يدين كل منهم بعقيدة ماني الجمال يحققها على أساس من مثاليته بطريقته الإبداعية الخاصة.

ومن هذا يتحتم علينا البحث عن جمال الفن في الطريقة الإبداعية الخاصة بكل فنان .

بيد إن العرض السابق للمشكلة قد يثير ألوانا عدة من المعارضة .. ولهذا كان من الخير إن نترك موضوع الفن إلى حين لنتحدث قليلاً عن بعض الأشياء التي نراها في الطبيعة .. إننا نلتقي في حياتنا اليومية بفتيات نطلق عليهن صفة الجمال أو صفة القبح ... فبم تفسر جمال البعض وقبح البعض الآخر؟

سئل الشاعر "كاردونشى" ذات يوم عن رأيه في امرأة أهي جميلة؟ فأجاب الأديب الايطالي بإن حيويتها تصرفه عن فكرة الجمال إلى فكرة الحياة، بكل ما يحمله واقعها من إثارة وحماسة ونضال. وهنا نتساءل: أيهما أشد تأثيرا في النفس، أهو

الجمال؟ أم الحياة؟

والواقع إن فكرة الحياة تثير اهتمام الفنان بدرجة ما أقل أو أكثر مما تثيره فكرة الجمال، وما الجمال الذي نزعمه في امرأة سوى ما تمتلكه من مقدرة على اثارة الاهتمام بشخصيتها، وهو ذلك الشيء الذي تخلقه من ذاتها عندما تستطيع أو تريد ذلك، والمرأة بهذه المثابة فنان ة بالنسبة إلى ذاتها..

وثمة مثل آخر يمكننا سياقه في هذا الشأن .. إن منظرا لغروب الشمس يبدو جميلا في أعيننا، ولكن انشغال الفلاح بماشيته واهتمام السائق الذي ينهب الأرض بسيارته لا يرون هذا الجمال، بينما ينفعل به الشاعر والمصور انفعالا يثير الوجدان ... ولقد كان الشاعر "دانتي" بحس عند رؤية غروب الشمس– بإحساس الملاح حين يتملكه الحنين إلى الأرض، أما المصور "جورجونى" فكان يرى فيه لحظة مواتيه للتأمل والحلم، وبهذا كان منظر الغروب ضربا من تجسد الخيال وتبلور الحس – وكلاهما من صميم التجربة الفنية.

وفي هذا المعنى يمكننا القول بإن "دانتى" جسد ظاهرة الغروب شعراً بينما جسدها "چورچونى" في لوحة، وإن هذه الظاهرة كسائر الظواهر الطبيعية لم تكن سوى ذريعة توسل بها الفنان الممارسة تجربته، وكانت بالنسبة إليه حافزا حرك فيه صفة الالهام.

***

ومحاولة اكتشاف الجمال في مظاهر الطبيعة وفي آثار الفن يهيئ القدرة على تكوين الأحكام الفنية، مادامت محاولاتنا تتجه في البحث إلى استظهار القيم الجمالية في تلك المظاهر والآثار المنظورة، وبغير ذلك قد يؤثر أحدنا صورة تافهة لمجرد أنها تمثل فتاة جميلة على أخرى فنية أصيلة تمثل صحنا من التفاح؟

***

والتدرب على تصوير اللوحات من الوسائل التي ينصح بها البعض كوسيلة تؤدي

إلى تذوق آثار فن التصوير، لكن هذا الاتجاه يعتبر أكثر نفعا لغايات أخرى تختلف عن هذه الغاية، فليس من شك في إن تفاعل حساسيتنا مع الطبيعة من خلال تجربة تستهدف رسم أبسط عناصر الطبيعة، كإحدى أوراق شجرة، أو شجرة كاملة أو رجل أو حيوان، مع توخي دراسة العلاقات بين تلك الوحدات وبين الفراغ الذي تعيش فيه في اهتمام، يكشف الصلات بين السطح والعمق وبين الخط والبروز وبين الضوء واللون، فإذا ما وجهنا جهدنا إلى إدراك صفة التجاوب الدقيق بين معنى الموضوع وجوه وما تسفر عنه التجربة من كافة أنواع النتائج، عندئذ نكون قد نمينا طاقتنا الإبداعية وربطنا انطباعاتنا في هذا الصدد بانطباعات فنان ي الماضي والحاضر.

والواقع إن ممارسة مثل هذه التجربة ضرورية للناقد أيضاً، فنحن إذ ننعم النظر في طبيعتها إنما نتبين أنها ضرب من الخبرة تنمو من خلالها طريقة رؤيتنا وعواطفنا وخيالنا وأفكارنا وإرادتنا.

ومن أجل ذلك كانت الخبرة بالحياة الوسيلة المثلى لإدراك قيم

الفن وسائر مظاهر النشاط الآنساني الأخرى.

ومن الملاحظ اننا حين ننصح شابا بالتدرب على تصوير اللوحات كوسيلة تؤدي إلى تذوق آثار فن التصوير إنما نعني بذلك تعلم طريقة تصوير اللوحات بألوان الزيت أو التمبرا، وعلى تسجيل صور الأشكال بطريقة موضوعية، وينتهي ذلك إلى ضرب من تسجيل صور الأشياء وفقاً لأصول علم التشريح أو القواعد الهندسية الأخرى كالمنظور والتماثيل .. إلى آخره.

وبديهي إن تدريباً كهذا يعد شيئاً ضرورياً لتحصيل أنواع من الخبرات الآنسانية التي لا يمكن تجاهل شأنها بحال. على إن ثمة حقيقة هامة أخرى لابد من أيضاًحها في هذا الصدد وهي إن مجرد الخبرة بطريقة تصوير قد تؤدي إلى فشل مثل هذه التجربة التي يراد منها تذوق آثار فن التصوير.

ذلك أننا نقع بين حين وآخر على آراء طائفة من رجال الطب في شأن الفن –

والأطباء من أكثر الناس شغفاً بالفن– وهم يرون إن اللوحات التي لا تلتزم بعرض التفاصيل التشريحية –ويوجد من حسن الحظ الكثير من هذه في آثار الفن المعاصر– تبدو في أعينهم قبيحة.

ومثل الأطباء في هذا المعني كمثل أولئك الذين بذلوا أكبر الجهد حتى تمكنوا من التصوير على طريقة خاصة، فليس يسعهم الا اتخاذ طريقتهم كمقياس لتكوين الأحكام على آثار الفن، وأنهم ليتعصبون لخبرتهم الخاصة كأولئك الغرقى الذين يدفعهم الأمل وهم يتدافعون وسط أمواج المحيط إلى التشبث بعود من حطب يجدونه على مرمى أبصارهم.

***

والواقع إن الفن لا يعرف شيئاً اسمه طريقة عمل، فلكل فنان أصيل طريقته التي تختلف عن طرائق أمثاله من الفنان ين، فإذا فرضنا إن ذلك الشاب الذي تعلم طريقة معينة في التصوير يقف أمام لوحة مرا مإذا يكون رأيه فيها؟ لا شك في أنه يراها جميلة إذا ما وجدها تسير على الطريقة التي تعلمها، فإذا ما اختلفت كانت في نظره مليئة بالأخطاء، اذ لا يبصر بما فيها من قيم خاصة.

ومن هذا النوع أيضاً عشاق القصة الذين يؤثرون نوعا خاصاً من البطولات، فينجذبون بطبيعتهم إلى ما يمثلها من اللوحات، وبهذا لا يرون ما بها من قيم فنية.

وإذن كان مجرد التوجيه إلى ممارسة التصوير كوسيلة لتذوقه على هذا النحو يحمل خطر الآنطباع بأنواع خاصة من الأساليب العملية، وقد يؤدي ذلك بدوره إلى ضرب من الآنغماس في تفاصيل تعزل موضوع الأثر الفني عن واقع الحياة.

والقول بإن آثار الفن تفضي بأسرار جمالها إلى طائفة من الناس من طبيعة خاصة إنما يعني إن نغمض أعيننا ونحني هاماتنا لجلالها، وهي بغير شك وسيلة مؤكدة لكي لا نفهم عنها شيئاً.

أما التدريب العملي المعني بتعزيز الأحكام النقدية بالعناصر اللازمة لإصدارها

دون التأثير فيها فضروري بغير شك.

والأمثلة التي سقناها هنا إنما تعرض نماذج من تلك الثقافات التي يعتنقها الهواة، وهي إنماط من الثقافة المجردة من العمق الضروري لتكوين الأحكام النقدية الصحيحة.

***

على أن للنقد طرائقه الكثيرة أيضاً، فالتقاليد الكلاسية تزعم إن "الموضوع" في فن التصوير كما في الشعر عنصر أساسي، ومن ذاك نشأ اتجاه في النقد التشكيلي ينبع من فكرة الموضوع كما لو كانت اللوحة حكاية يكتبها المصور بريشته كما يكتبها الشاعر بقلمه.

وقد أثبت شيوع هذا الاتجاه خطأه، إذ جعل للموضوع الأهمية الأساسية في أعمال الفن التشكيلي كما وجه النقد إلى تقويم تلك الأعمال وفقاً لأهمية الموضوع الذي تتناوله، واعتبار الأشكال والألوان فيها مجرد وسائط لتوضيح الموضوع، ومعنى ذلك إن الناقد لا يقر من آثار الفن التشكيلي الا ما يعرض منها للموضوعات الأخلاقية –إذا كان أخلاقياً – وللموضوعات الوطنية– إذا كان من ذوي المشاعر الوطنية – وذلك دون اكتراث بالأشكال والألوان التي تعرضها اللوحة، ودون نظر إلى الطاقة الإبداعية التي تؤلف بين هذه الأشكال وتلك الألوان، ومعنى ذلك أيضاً إن الناقد يستعيض عن الأشكال التي أبدعها الفنان بأشكال أخرى يصنعها خياله مما يصبح به هذا الناقد فنان ا دون أن يشعر..

ويرفض النقد المعاصر فكرة الاعتماد على الموضوع عند اصدار الأحكام الفنية كما يستنكر أهمية العناصر السيكولوجية في تكوين تلك الأحكام، وإنما يتجه ذلك النقد إلى تركيز الملاحظة على العناصر البصرية في آثار الفن التشكيلي بوصفها العنصر الأساسي.

***

وفي مؤتمر للفنون –أقيم بالولايات المتحدة لبحث نتائج طائفة من الدراسات الجمالية– طالبت جماعة من الأعضاء بوضع أساس علمي للنقد، وتحدث عالم الجمال حينذاك عما كان شائعا بين أهل القن في القرون الوسطى من تقاليد تتجه إلى الرمز بالحيوان إلى الصفات الآنسانية ومن ذلك التعبير بالأسد عن النبل وبالثعلب عن الاحتيال، بينما تتجه الفلسفة الحديثة إلى الكلام عن الهيئة والبناء وليس عن نبل الأسد ومكر الثعلب ..

وينبغي تبعاً لوجهة نظر هذا العالم أن يتحقق في عالم النقد تحولا موازيا لهذا التحول، ولو تحققت وجهة نظره في هذا الصدد لاختفى الكلام عن القيم وظهر نوع آخر منه يتناول البناء ثم يستدرجنا إلى الحديث عن الحيوان بدلاً من التصوير ذاته.

ومن حسن الحظ إن كل رجال النقد النظري ليسوا من تلك الطبيعية حتى يقعوا في مثل هذه التفاهات، رغم إن نوعا آخر منهم يتجه إلى وضع العناصر المادية –دون الروحية– في فن التصوير في المقام الأول من اعتبارهم، وهم لا يدركون بذلك إن القيمة الأساسية في الصورة لا تستند إلى نوع القماش الذي يختاره الفنان لتنفيذ تجربته ولا إلى طريقة التصوير بألوان الزيت أو التمبرا التي يتبعها ولا إلى خبرته بأصول علم التشريح أو إلى أي عنصر آخر يمكن تحديده بالموازين العلمية، وإنما يعني الفن تلك الموهبة الآنسانية التي يعلن عنها العمل الفني والي ما يصدر عنها من ايحاءات إلى احساسنا وخيالنا.

***

وتعرض الفصول التالية في هذا الكتاب طريقة أخرى من طرائق النقد تتفق إلى حد ومبادئ علم الجمال المعاصر كما تقترب في اتجاهها من واقع الفن.

وتعتمد هذه الطريقة على التمييز بين موضوع الأثر الفني ونبين مضمونه كما تعتمد على تحقيق الصفة الخاصة بكل من المضمون والشكل في الآثار الفنية.

ولنفترض –توضيحا لهذه الطريقة بصفة مبدئية– إن فنان اً رسم بإحدى لوحاته

صورة العذراء مريم وأبنها طفلا، وكان هذا الفنان قد سجل صورة العذراء والطفل عن شخصيتين تمتان إليه بصلة من الحب مثلاً، عند ذلك تكون العذراء وابنها موضوعا للوحة، ولكن مضمونها يرتبط بحب الفنان لامرأة وطفل، قد يكونان زوجته وابنه.

وثمة مثل آخر نضربه توضيحاً لوجهتنا في هذا الشأن، وهو إن مصوراً آخر قام بمعالجة هذا الموضوع نفسه غير أنه عبر فيه عن مشاهره الدينية بدلاً من إبراز تلك العاطفة التي تربطه بالمرأة والطفل، مؤكداً في ذلك الصفة القدسية الشخصية المسيح وأمه. عندئذ يكون الموضوع في كلتي الحالتين واحداً لم يختلف في اللوحة الأولى عن الثانية وإنما يكون الآنسانية ومن ذلك التعبير بالأسد عن النبل وبالثعلب عن الاحتيال، بينما تتجه الفلسفة الحديثة إلى الكلام عن الهيئة والبناء وليس عن نبل الأسد ومكر الثعلب ..

وينبغي تبعاً لوجهة نظر هذا العالم إن يتحقق في عالم النقد تحولاً موازياً لهذا التحول، ولو تحققت وجهة نظره في هذا الصدد لاختفى الكلام عن القيم وظهر نوع آخر منه يتناول البناء ثم يستدرجنا إلى الحديث عن الحيوان بدلاً من التصوير ذاته.

ومن حسن الحظ إن كل رجال النقد النظري ليسوا من تلك الطبيعة حتى يقعوا في مثل هذه التفاهات، رغم إن نوعا آخر منهم يتجه إلى وضع العناصر المادية –دون الروحية– في فن التصوير في المقام الأول من اعتبارهم، وهم لا يدركون بذلك إن القيمة الأساسية في الصورة لا تستند إلى نوع القماش الذي يختاره الفنان لتنفيذ تجربته ولا إلى طريقة التصوير بألوان الزيت أو التمبرا التي يتبعها ولا إلى خبرته بأصول علم التشريح أو إلى أي عنصر آخر يمكن تحديده بالموازين العلمية، وإنما يعني الفن تلك الموهبة الآنسانية التي يعلن عنها العمل الفني وإلى ما يصدر عنها من ايحاءات إلى احساسنا وخيالنا.

***

وتعرض الفصول التالية في هذا الكتاب طريقة أخرى من طرائق النقد تتفق إلى

حد ومبادئ علم الجمال المعاصر كما تقترب في اتجاهها من واقع الفن.

وتعتمد هذه الطريقة على التمييز بين موضوع الأثر الفني ونين مضمونه كما تعتمد على تحقيق الصفة الخاصة بكل من المضمون والشكل في الآثار الفنية.

ولنفترض –توضيحاً لهذه الطريقة بصفة مبدئية– إن فنانا رسم بإحدى لوحاته صورة العذراء مريم وابنها طفلا، وكان هذا الفنان قد سجل صورة العذراء والطفل عن شخصيتين تمتان إليه بصلة من الحب مثلاً، عند ذلك تكون العذراء وابنها موضوعا للوحة، ولكن مضمونها يرتبط بحب الفنان لامرأة وطفل، قد يكونان زوجته وابنه.

وثمة مثل آخر نضربه توضيحا لوجهتنا في هذا الشأن، وهو إن مصورا آخر قام بمعالجة هذا الموضوع نفسه غير أنه عبر فيه عن مشاعره الدينية بدلاً من ابراز تلك العاطفة التي تربطه بالمرأة والطفل، مؤكدا في ذلك الصفة القدسية الشخصية المسيح وأمه، عندئذ يكون الموضوع في كلتي الحالتين واحدا لم يختلف في اللوحة الأولى عن الثانية وإنما يكون اختلافهما على المضمون، إذ يبدو في الأولى تعبيراً عن عاطفة الحب، أما في الثانية فهو تعبير عن مشاعر يحدوها الورع والإجلال.

وبهذا يكون الموضوع هو ما يعرضه الفنان، أما المضمون فهو الطريقة التي يعرض بها ذلك الفنان موضوعه، ونحن إذ نتحدث عن طريقة فنان في عرض موضوع ما فإننا نتحدث ضمناً عن "الشكل" عند ذلك الفنان، والمقصود بالشكل هنا الشكل في خيال الفنان، ومن أجل ذلك كان كل من المضمون والشكل شيئين من طبيعة مختلفة.

ويعني "بالشكل" في لوحة من التصوير – على النحو المتداول بيننا – الخط والبروز واللون. ولقد ترتب على ذلك العرف الشائع محاولات في النقد الحديث تسعى إلى تقييم تلك العناصر المجردة لذاتها، وإلى تقدير آثار فن التصوير على أساس ما يبدو في اللوحة من توازن في تكوينها أو بما تثيره من ايحاءات أو بما تحظى به ألوانها من توافق بينها وبين التأثيرات التشكيلية.

والواقع إن شيئاً من تلك العناصر المجردة لا يمكن اعتباره قيمة تشكيلية لذاتها، وإنما تتحقق تلك القيمة بالعلاقة بين الصفة التشكيلية من ناحية وبين الطاقة الإبداعية التي هيأت الظهور تأثير تشكيلي ما في عمل فني من ناحية أخرى، وكلما كان التجاوب تاماً بين هذا التأثير وبين خيال الفنان وكان من خلق وليس من تكرار الصورة من صور الذاكرة جاء خلقاً فنياً متحققاً في تأثير تشكيلي.

والتأثير التشكيلي كسائر أنواع الرؤى إن هو الا رمز القيمة لا يتمنى الالتقاء بها الا في خيال الفنان الذي حققها، وليس الخيال تجريديا كما يحسب البعض، فلا يمكن للخيال إن يعيش بحال في الفراغ بل يتعامل الخيال بصفة دائمة مع كافة ألوان النشاط الروحي للإنسان. كما يرتبط بشكل الحياة الخاصة بكل فنان.

والخيال إنما ينبض بالعواطف البشرية كما ينبض بالمشاعر الدينية على النحو الذي أوضحنا في الحديث عن لوحة مريم العذراء والطفل وهو بذلك مصدر المضامين المختلفة في آثار الفن، وإن طريقة الرؤية التي تمثل النمط المميز لكل فنان لتجسد الرمز البصري لخياله.

ويؤدي فصل الموضوع في لوحة من لوحات التصوير عن مضمونها وعناصرها الطبيعية إلى العجز عن اكتشاف قيمتها الفنية، ذلك إن اجتماع تلك العناصر في صورة متوافقة محكمة التأليف يحول اشكالها إلى أشكال أخرى تفيض بالحياة، وبهذا كان تجزئة عناصر الأثر الفني هدماً له.

وقد يتضمن موضوع ما قيمة ذهنية أو أخلاقية أو اقتصادية، ولكن تحقيق القيمة الفنية رهن بتشكيل الموضوع وانصهاره في خيال الفنان، وقد يشتمل المضمون أيضاً عدى قيمة عاطفية، ولكن هذا المضمون لن يمثل قط قيمة فنية قبل أن يحققه الفنان في تشكيل فني انبثق من ذاته، أما الخط والتأثير التشكيلي وانسجام الألوان وتوافقها وما إلى ذلك فليست إلا تحقيقاً لقيمة عملية لا حظ لها من الفن قبل إن يخلع المصور عليها مضمونه الخاص ويصب عليها من عواطفه ومشاعره الذاتية.

ووسيلة النقد التي يقدمها هذا الكتاب ترفض –للأسباب سالفة الذكر– تلك الموازين التي تتخذ لإصدار أحكام فنية لا تقوم على أيضاًح الصفة المميزة لشخصية الفنان، ذلك إن شخصيته تعد واقعة موضوعية علينا إن ندركها ونتمثلها وأن نتعقب من خلالها تلك الطريقة الابداعية الخاصة التي ينتهجها وما يدور في عالمها من نضال بين الفكر والخيال وكيف تحددت مثاليتها ونشأ أسلوبها في العمل، كل ذلك يهدف إلى الوقوف على طريقة بناء تلك العناصر التي تؤلف وحدة العمل الفني بشكله ومضمونه .

***

وإننا لنتعرف على أصالة الفنان وفنه، حين نستشعر في آثاره سيطرة طاقته الابداعية على أيديولوجيته ومثالياته الأخلاقية وخبرته التكنيكية وعلى مدى تحكمه في تأثير القواعد المحددة، فإذا لم نستشعر ذلك، كان هذا الفنان مجرد داعية لإحدى النظريات أو صانعاً فنياً. وليس من ضير في إن يكون الفرد داعية النظرية في الفن أو صانعا فنيا ماهرا، ولكن الفنان فرد ينفرد بصفات خاصة تختلف عن صفة هذا وذاك.

واتباع أية طريقة خاصة بل وأتباع أفضل طريقة معروفة في هذا الشأن يشكل خطرا على الناقد، فنحن حين ندرس لوحة من التصوير هاد فين إلى اعادة بناء شخصية مؤلفها، إنما ينشأ الخطر من اهتمامنا بسيكولوجية الابداع عند ذلك الصور بدلاً من تقييم نتائج عمله الفني " –وهو الغاية الأساسية في مثل هذه الدراسة– ويمكن تلافي ذلك بإن نضع غايتنا الأساسية نصب أعيننا وهي التقييم.

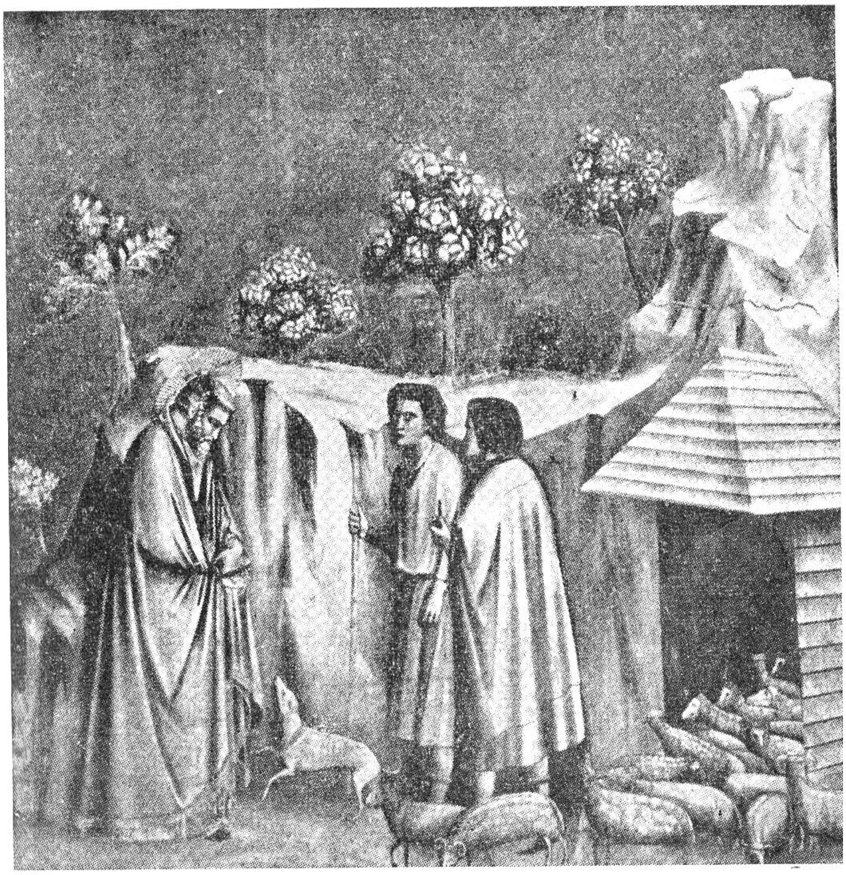
***

ولئن كانت شخصية الفنان تختلف عن شخصية الرجل العادي، إلا إن ما تنطوي عليه شخصية الفرد من مشاعر وميول خاصة، وما تفرضه عليه الحياة من واجبات تكيف شخصيته حين يكون فنان ا، وتأخذ هذه الشخصية في النماء حين

يتخطى خيال الفنان واقع الموجودات المادية والروحية التي يختار منها عناصر عمله ليحلق فيما هو أبعد مدى من ذلك الواقع، وحين ينجح في إخضاع مشاعره الذاتية وميوله وأفكاره الخاصة لموهبته الخلاقة. عندئذ لا يكون هذا مجرد إنسان عاطفي أو تابعاً لأحد من رجال العلم والأخلاق بل يكون فناناً بحق.

والمبدأ القائل بوحدة المضمون والشكل في الأثر الفني يحتم على الناقد الالتزام بالعمل الفني بأكثر من الالتزام بالطريقة الإبداعية كي يكتشف الشخصية الفنية في هذا الأثر أو ذاك. والناقد هنا إنما يكشف عنها من خلال العمل الفني الذي أصبح حقيقة واقعة، أما تلك القيم التي تتداعى عليه من آثار العلم أو الأخلاق فليست الا عناصر يعتمد عليها الناقد في الكشف عن الجوانب الابداعية الحرة في آثار الفن.

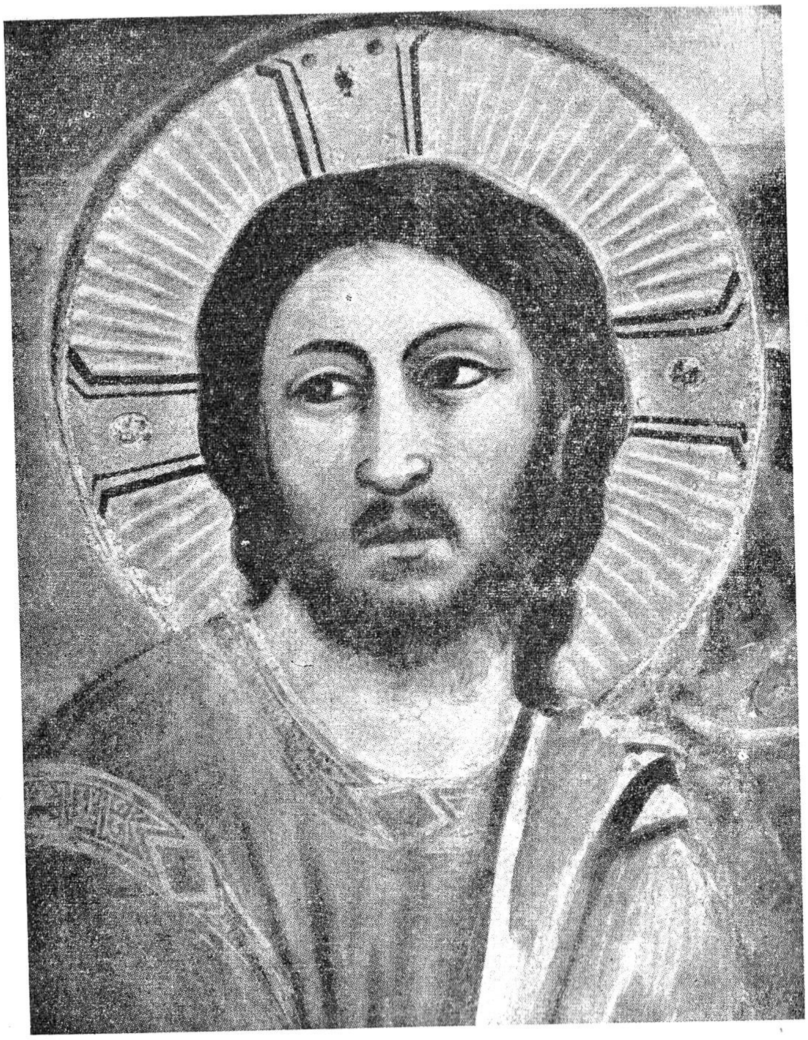
***



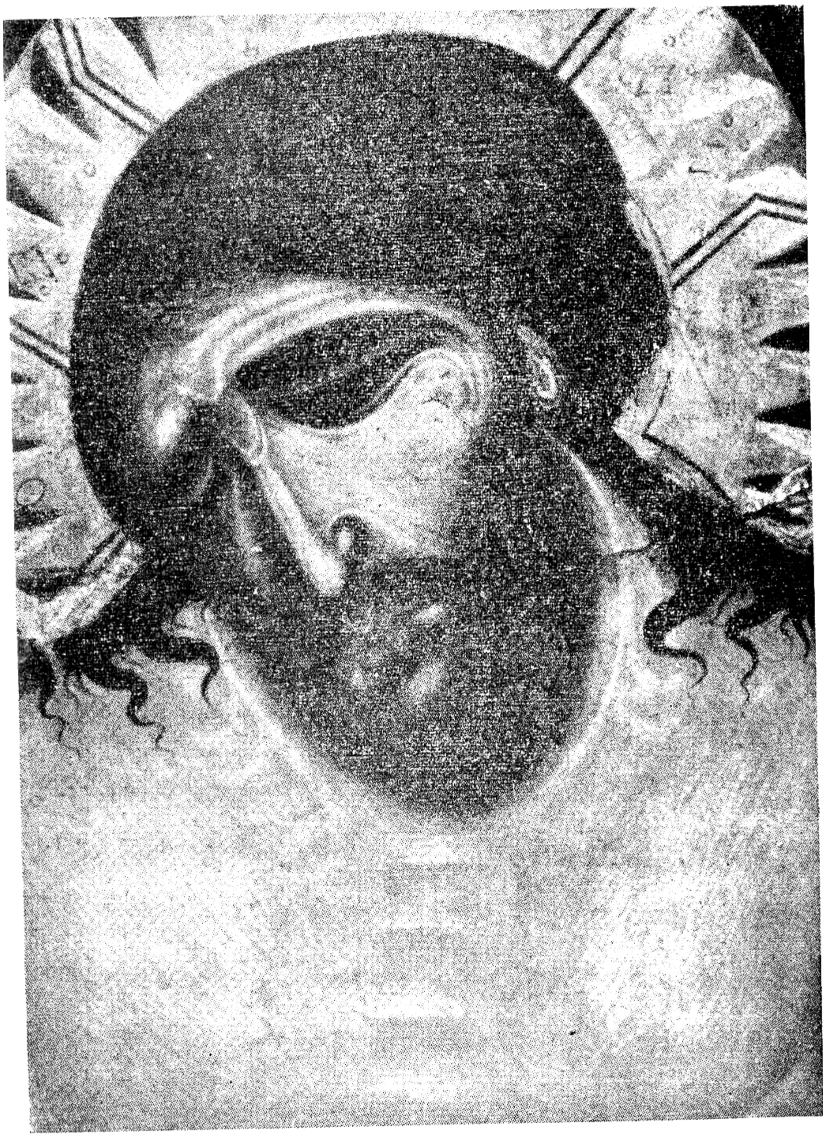
ش – ١ – "جيولو"

عمران والرعاة

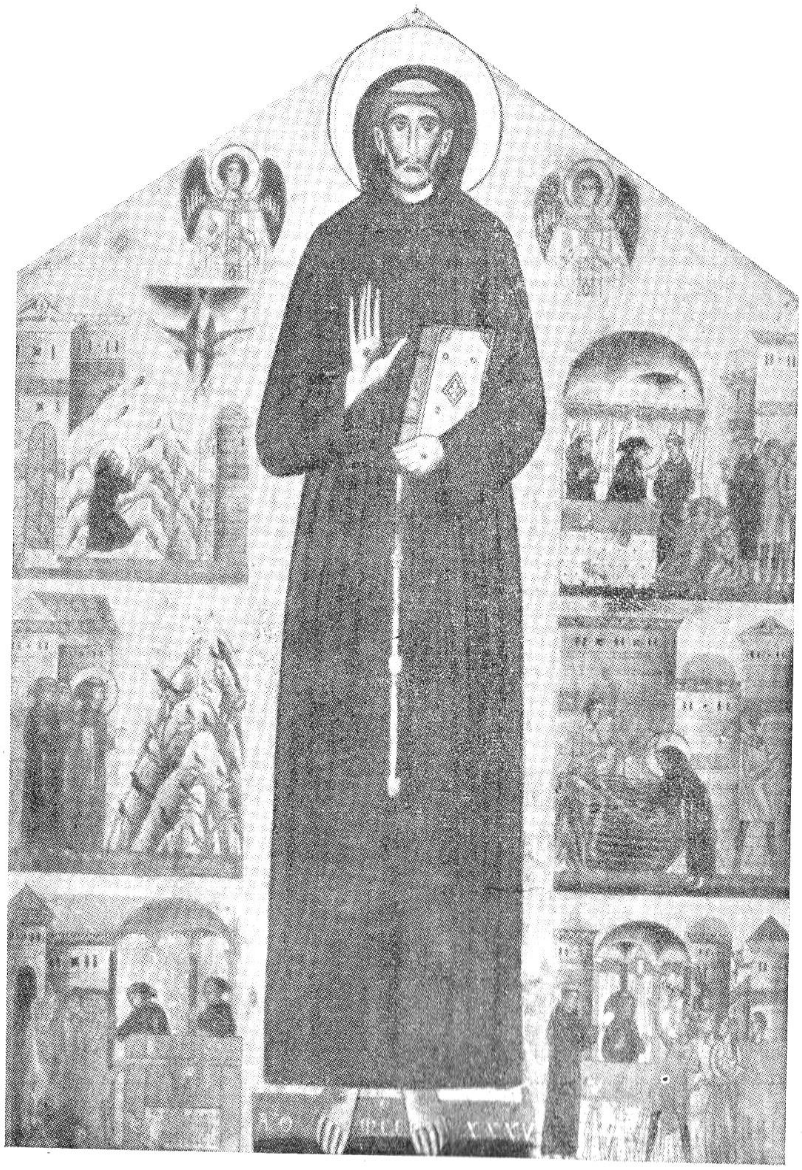
حوالي سنة ١٢٠٥



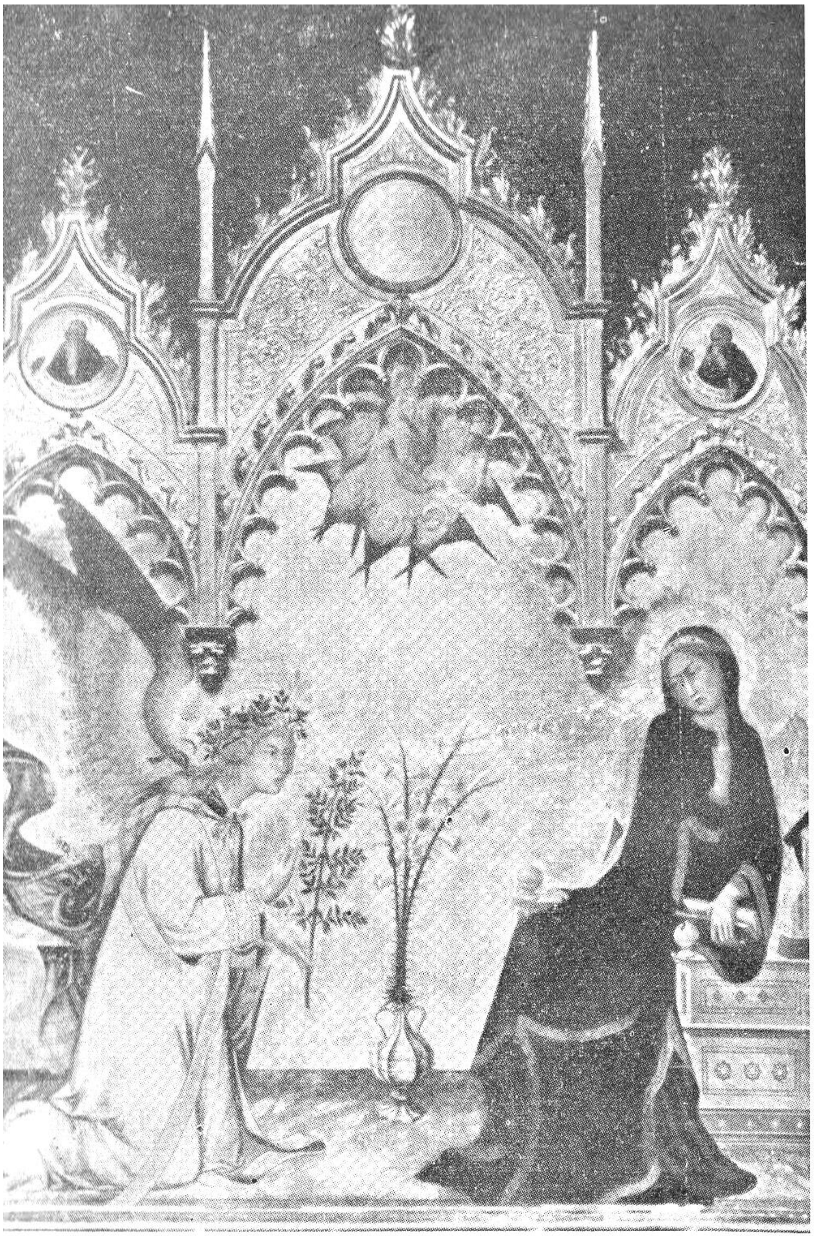
ش – ٣ – چيوتو "رأس المسيح" حوالي سنة ١٣٠٥



ش – ٢ – كوبو – دى ماركو فالدو "رأس المسيح" حوالي سنة ١٢٦٠



ش – ٤ – بونافينتورا برلينجييري (القديس فرانشيسكو) حوالي سنة ١٢٣٥



سيمون – مارتينى (البشارة) سنة ١٣٣٣

الفصل الأول

الله والآنسان

ش – ١ – "جيوتو"	لوحة "عمران والرعاة"
ش – ٢ – "جيوتو"	لوحة "رأس المسيح"
ش – ٣ – "كوبو – دى ماركو فالدو"	لوحة "رأس المسيح"
ش – ٤ – "بونافينتورا برلينجييري	لوحة "القديس فرانشيسكو"
ش – ٥ – "سيمون – مارتيني"	لوحة "البشارة"

تعرض لوحة "عمران والرعاة" ش – ١ – للمصور "چيوتو" واقعاً مادياً يمكن وصفه بأنه منظر طبيعي يظهر فيه رجال ثلاثة وكلب تصغير، وبضعة أغنام بالخروج من حظيرتها، وصخرة –هي أشبه شيء بجبل– وأشجار نادرة، ومن وراء ذلك تبدو صفحة السماء. ولا شك في إن الذي يرتاد منطقة ريفية يلتقي فيها بمناظر مماثلة، ولكم شاهد الذين زاروا ريف "پادوفا" رجالا وقطعانا للأغنام على غرار ما سجله "چيوتو" في لوحته، ولكن محبي الفن ممن كان يحلو لهم مداومة التردد على ذلك الريف أما كانوا يقصدون إليه لا لرؤية واقع مادي لأشياء عادية مألوفة، بل كانوا يرتادونه للاستمتاع بطريقة تصوير "چيوتو" له .. أنهم كانوا يتوقون إلى اكتشاف أسرار ذلك الواقع الروحي النادر الذي عبر عنه الفنان بعمق واقتدار في لوحته.

وادراكنا قيمة فن "چيوتو" رهن بتحررنا من تأثير ذلك العرف الذي شاع فأدى –منذ أبعد العصور– إلى اعتناق كثيرين مبدأ "الفن محاكاة للطبيعة"، ذلك المبدأ الذي لم يلبث سلطانه إن أخذ في التلاشي شيئاً فشيئاً حتى أصبحنا نرفضه تاما كنتيجة لما

حققناه في مباحثنا عن الفن في أوقاتنا الحاضرة.

وبإمعان النظر في لوحة "عمران والرعاة "، وبالمقارنة بين نسبه الرجال والأغنام فيها من ناحية وبين نسب الصخرة والرجال من ناحية أخرى يتضح لنا في غير عناء اختلاف نسبها في اللوحة عن نسبها كما نراها في الطبيعة، على أنه من السخف بمكان إن نظن إن "جيبوتو" –وقد ظل خلال القرون الستة الماضية في طليعة عظماء الفن– لم يستطع إن يرى نسب هذه الأشياء على المستوى الذي يراها به رجل الشارع اليوم.

وتقدم لنا صورة فوتوغرافية الآن أوضح برهان على خطأ ذلك المبدأ الذي طالما أقنع السلف بفكرة المحاكاة في الفن، ذلك إن الفوتوغرافية تعكس الواقع بطريقة آلية، ولهذا فنحن لا نعدها من آثار الفن، على إن الفوتوغرافي يستطيع إن يرقي بانتاجه في هذا الصدد إلى مستوى العمل الفني، خاصة حين يوجه اهتمامه إلى تحويل عمله من مجرد نسخ إلى للواقع، إلى ابراز ذلك الواقع مكيفا بنظرة شخصية ودوافع فنية نابعة من ذاته، واختلاف هذا النوع الأخير من التصوير الفوتوغرافي عن السابق اختلاف في القيمة تحدد مستوى العمل.

وحين وقر بالأذهان فيما مضى إن الفن ضرب من محاكاة الطبيعة، نسج الخيال أسطورة حول شخصية "جيوتو" تزعم أنه كان على عهد الطفولة راعيا للأغنام بلهو وسمها على الحجارة، وإن فناناً شهيراً من رجال العصر يدعى "تشيمابويه" كان يتنزه ذات يوم في ضاحية بريف "فيرنسه" فأسترعت موهبة الغلام انتباهه، ومن ثم أتخذه تلميذا له. وقد بقي الغلام في رعاية معلمه هذا حتى تفوق عليه في يوم من الأيام وأصبح أكثر شهرة منه، والحق يقال إن في ذلك لروعة، ذلك لأنه أسطورة فحسب ليس لها سند من التاريخ .. أسطورة تجسد مدى تأثير "چيوتو" في أبناء العصر، كما تجسد قدرته على تحقيق الواقع في لوحات بمشاعر شعبية لم يكن "تشيمابويه" ليتمتع بشيء منها على ما كان له من صيت ذائع حينذاك.

وإذا سلمنا بهذه القصة على أنها حقيقة فإنما نحس بخيبة أمل في "چيوتو" حين نرى الأغنام في لوحته ش – ١ – وقد فقدت نسبها الطبيعية بحيث نشعر عند رؤيتها إن ذلك الفنان قد عجز عن رسدهم بضعة أغنام، ذلك العجز الذي لازمه منذ كان طفلا موهوبا بالفطرة حتى أصبح مصورا ناضجا شهيرا فيما بعد. ولهذا لايسعنا الا الاعتراف بإن هذه القصة إن هي إلا خرافة، وإن الفن ليس أبداً مجرد محاكاة للطبيعة. ومن هنا نبدأ في التساؤل: ترى كيف رسم "چيوتو" الفنان العظيم الأغنام والرجال في لوحته على هذا النحو من الركاكة.

والواقع إن "جيوتو" أوجد ثورة كبرى في تاريخ فن التصوير، ولكن أية ثورة لم تستطع إن تقطع علاقتها تماماً بما وراءها من تقاليد، ولقد ظل "چيوتو" بالفعل وفياً لطائفة من العقائد نبعت من تلك التقاليد.

والشكل (٤) هو للوحة تحمل توقيع المصور "ب. برلينجييري" ويرتد تاريخ أدائها إلى عام ١٢٣٥، وتمثل تلك اللوحة القديس "فرانشيسكو" بين ملاكين وستة مواقف مختلفة من حياته. أما شكل (١) فلوحة أخرى للمصور "چيوتو" يرجع تاريخها إلى حوالي سنة ١٣٠٥، وبهذا كانت الأولى سابقة في الظهور على الثانية بسبعين سنة، وليس من شك في أنه وقعت خلال تلك الفترة تطورات في الأذواق ذات بال، على إن مبدأ في التصوير ظل باقياً لا يتغير رغم ذلك، ويتلخص في ظهور المرئيات بلوحات التصوير وقتئذ على درجة من ضخامة النسب أو ضالتها تبعا لما بينها وبين الفكر الآنساني من علاقات لا وفقاً لنسبها التي تبدو بها لأعيننا في الطبيعة، مما جعل لنسب المرئيات – اختلاف أحجامها دلالات على معإن خاصة. ولقد ركز "ب، برلينجييرى" بالفعل على ابراز جلال شخصية القديس، بينما جعل من الملاكين والمشاهد الستة المحيطة به ما يشبه التعليق على الموضوع الأساسي للوحة، وما زال هذا التقليد يجري بين الكتاب حتى أوقاتنا الحاضرة فيما يثبتونه من شروح وتعليقات بأحرف أصغر حجما من حروف المتن. ولمثل هذه الأسباب وضع "ب، برلينجييرى" لشخصية القديس "فرانشسكو" نسبة أكبر من نسب الأجزاء الأخرى بلوحته. ولمثل

هذه الأسباب أيضاً رسم "چيوتو" الرجال في لوحته بنسب أكبر من حقيقتها بالعلاقة إلى نسب الأغنام، مما أتاح لنا فرصة الآنفعال بصور الرجال على نحو أكبر من غيرهم باللوحة والاهتمام بهم، وربما عمد "چيوتو" إلى ذلك الأسباب أبعد مدى من ذلك، فشخصية الآنسإن تنطوي على مضمون أكثر عمقاً من وجهة نظر الفن، ولقد ركز عليها "چيوتو" وجعل نسبها أكبر حجما. فهل كان "چيوتو" على صواب في هذا أم كان مخطئاً؟ إن قاعدة واحدة لم تظهر بعد لنتخذها أساسيا للاجابة على مثل هذا السؤال. ومن ناحية أخرى فإن "چيوتو" في هذا –كسائر الفنانين– فوق كافة القواعد، وبمعنى أوضح أن "جيوتو" كسائر الفنانين يخلق قاعدته بنفسه ولو كان ذلك على حساب النسب التي تقررها الطبيعه المختلف الأشياء، ولقد نجح "چيوتو" في تحقيق أهدافه، وإذن فهو على صواب فيما فعل، ولو فعل غير ذلك لكان مخطئا. والواقع إن تناسب أجزاء الشكل أو عدم تناسبها في الفن إن هو الا عنصرا في العمل الفني وليس

هو كل العمل الفني، وإن مجموع هذا العمل وليست تفاصيل عناصره هو ما يعتد به كنتيجة فنية. ولقد كان انعدام التناسب في الأشكال عند "جيوتو"، قيمة ملحوظة في فنه، وكان ذلك هدفاً خاصاً به، وما دام قد أصاب الهدف فهو على صواب.

ويجدر بنا إن نسلك ذات الطريق لنقف على الأسباب التي مثل "جيوتو" من أجلها الجبل في لوحته على النحو الذي أسلفنا. والناقد النابه هو ذلك الذي يقتنع بإن لوحة من التصوير اذ تعرض رسماً لجبل مثلاً، إنما تعرض ضربا من التصوير الفنى للجبل فحسب، ويتأكد لدينا هذا المعنى دين ننعم النظر في لوحة البعث للمصور "پيير – ديلا – فرانشيسكا" شكل (٧) أو في لوحة قنطرة "نارنى" للمصور "كورو" شكل (٣٣)، عندئذ ندرك إن الجبل إنما يشكل في لوحات "چيوتو" و "ديلا – فرانشيسكا" و"كورو" تصورات فنية متفاوتة. وإذن فقد كان اضطراب نسب الجبل والرجال في لوحة "جيوتو" بمثابة غاية تبررها نفس الأسباب التي أشرنا إليه ا من قبل

–بشإن انعدام تناسب أشكال الرجال والأغنام– وفضلاً عن ذلك فإن مختلف التصورات الفنية في نسب الجبل بلوحات أولئك الفنان ين جميعا، إنما تؤدي وظائف خاصة في كل منها، فالجبل بالنسبة إلى "چيوتو" ليس مجرد منظر خلفى للمشهد، وإنما يشكل السماء المنظر الخلفي في تلك اللوحة، ولقد سجل "چيوتو" من فوقه صور الصخرة والأشجار بالاضافة إلى الأجسام البشرية.

أما الجبل بالنسبة إلى "كورو" فهو وسيلة لتحديد مدى الأفق البعيد، بينما الجبل في لوحة "جيوتو" كتلة من الصخر تمتلك صفات خاصة من حجم وصلابة وثقل، بالاضافة إلى الصدوع الناشئة عن العوامل الطبيعية الجيولوجية. ولقد عبر "چيوتو" عن هذه الصفات في بساطة تتسم بقوة الفاعلية عن طريق لمسات خفيفة والفوجون أكد بها طبيعة التصدعات في الصخر بوضوح. واننا لنستشعر احساس "چيوتو" القوى بواقع تلك الصخور، ولكن هذا الاحساس لا ينبع من الطبيعة المادية للجبل بل ينبع من احساسه بصفات الثبوت والثقل والصلابة.

ومن ناحية أخرى فإن رسم الجبال في لوحة "چيوتو" يؤكد –باضطراب نسبه– وجود الشخصيات البشرية في اللوحة، رغم إن وجودها لا يعتمد فحسب على ما بينها وبين الجبل من تباين –كما هو الحال في رسم الأغنام– بقدر ما يعتمد على ما فيها من حيوية صادرة عن ذاتها بطريق مباشر.

هذا وجدير بالذكر إن ننوه بما نراه في لوحة "عمران والرعاة" من اتساع مناطق الظلال والأضواء في رسم الجبل على نحو أكبر من اتساعها في رسم الأجسام البشرية، مما أكسب عناصر اللوحة تبايناً ساعد على وضوح طابعها التشكيلى.

ومن الملاحظ إن النقاد المعاصرين وضعوا كلمة "تشكيل" موضع الاستعمال في أحاديثهم عن الفن بدلالات منوعة مما أثار اللبس بين الناس حول معناها الدقيق، أما حديث النقاد في الماضي فقد ردد كلمة "بروز" كلما أرادوا التنويه بصفة النحت في لوحات التصوير، ثم شاع استعمال عبارة "الطابع التشكيلي" في الآونة الأخيرة، ولم

تقتصر دلالاتها على الأشكال فحسب بل شملت فكرة التصميم، واعتبر الطابع التشكيلي بمثابة العنصر الأساسي في لوحة التصوير بوصفه صفة لذاتها، ومن ذلك جاء حديث النقاد المعاصرين عن القيم التشكيلية باعتبارها عنصرا يرتفع على القيم التصويرية في القيمة كما يختلف عنها في ذات الوقت، رغم أهمية تلك الأخيرة في سبيل تحصيل نتائج فنية خاصة، وبهذا ينكر أولئك النقاد أي نوع من القيم خارجاً عن طبيعة الرؤية وعن صلة القيم التشكيلية بمجموع العمل الفني.

ومن الخير هنا إن نحاول تحديد صفة البروز كما كان يجرى به العرف قديما، وتحديد معنى الطابع التشكيلي كما يجرى به العرف في أيامنا الحاضرة .. إن أحدنا اذ يتأمل تمثالاً من الرخام نصب في مواجهة حائط من اللون الرمادي أضيبيع جانبيا إنما يلاحظ أجزاء من التمثال وقد أحالها الضوء أكثر بياضاً بينما تبدو الأجزاء الأخرى في عتمة ملحوظة، عندئذ تظهر الأجزاء الواقعة في منطقة الضوء وكأنها تتقدم صوب الرائي بينما تتجه الأخرى إلى الخلف في اتجاه العمق، وينتج عن تقدم بعض الأجزاء إلى الأمام وانسحاب بعضها الآخر إلى الوراء "بروز" ويشغل الشكل في مثل هذه الحالة أبعادا ثلاثة تنتج إحساساً بالطول والعرض والعمق.

والمعروف إن لوحة من التصوير هي قبل كل شيء سطح من طول وعرضه على إن الاحساس بالبعد الثالث إنما ينشأ باستعمال الظل والنور على درجات متعددة لتجسيم الأشكال قبل إن تستقبل ألوانها التي تعاون بدورها على أحداث التأثير بالعمق، ومن ثم بالطابع التشكيلي.

ومن الملاحظ إن رسم الجبل في لوحة "چيوتو" شكل (١) يبرز الطابع التشكيلي على نحو ملحوظ. ولقد ساعد تقدم جزؤه الأوسط على تأكيد بروز شخصيتي الراعيين بينما يؤكد تخلف جزئيه الجانبيين على بروز صورة عمران.

وتظهر الشخصيات الثلاث المشار إليها آنفا في تلك اللوحة مرتدية أزياء بسيطة التركيب قليلة الثنيات، ومما يلاحظ إن الفنان حددها بخطوط مستقيمة صلبة

تتسع عند الأجزاء السفلى بينما تضيق عند المحيطات الخارجية وذلك بتأثير الظل المتدرج. وبهذا نستشعر في صور الشخصيات الثلاث بروزاً يوحي بحجومها وبما تشغله من حيز في الفراغ فضلاً عن ثبوت وقفاتها على الأرض، على أنها لا تبدو رغم ذلك في استدارة التماثيل، بل تبدو وكأنها نقشت ببروز مناسب يفي باظهار عمقها دون الايحاء بامتدادها على السطح. ولقد لازمت صفتى الصلابة والآنتشار أعمال "چيوتو" سواء في رسم الشخصيات البشرية أم في رسم الجبل.

أما رسومات الأشخاص في اللوحة شكل (٤) للمصور "ب. برلينجييري" وفي الأخرى شكل (٥) للفنان "سيمون – مارتينى" فلا تظهر على تلك الحالة من البروز التي رأيناها في لوحة "چيوتو" من البروز، ذلك أنهما كانا أقل عناية منه بتحقيق الطابع التشكيلي الذي كان "چيوتو" مولعاً به لتحقيق الصفة البنائية في رسوماته.

ويمكن تفسير صفة البناء في اللوحة بالرجوع إلى طبيعة المبنى في فن العمارة، ذلك إن المبنى حين يعكس على واجهته ملامح أجزائه الداخلية يكون من طبيعة معمارية صميمة، أما حين ينصب اهتمام المهندس على تصميم واجهاته الخارجية دون الإيحاء بتلك الملامح عليها، فانه يكون من طبيعة زخرفية، وبهذا كان لطائفة من المباني طابع معمارى صميم وكان لبعضها الآخر طبيعة تجميلية مميزة.

والبنائية في التصوير إنما توصف بها طائفة من اللوحات على سبيل المجاز، والمقصود بها عندئذ حبكة تركيب الأشكال، كما في العمارة فالمقصود بها الصفة الواقعية للمبنى.

وإذ يركز "چيوتو" على إبراز الصفة التركيبية في لوحاته –وهو أمر لم يعن به أحد من الفنان ين الذين سبقوه أو عاصروه– إذا بالمصورين "ب. برلينجييري" ش (٤) و"سيمون – مارتيني" ش (٥) يتجهان في صورهم إلى تحقيق تأثيرات من نوع آخر، ويبدو إن اتجاه "چيوتو" في هذا الصدد قد شمل رسم الشخصيات – كالرعاة وعمران، كما شمل رسم الوحدات الطبيعية كالجبل، وإن ما نلمسه من بساطة في

أسلوبه التحقيق تلك الصفة ليفسر رغبته في ذلك ويؤكدها.

وتسفر المقارنة بين أسلوب التصميم عند "چيوتو" والأسلوب الآخر الذي التزم به "سيمون – مارتيني" في لوحة البشارة ش – ٥ –عن حقائق هامة– على جانب كبير من النفع في الأغراض الدراسية – فالمصور "سيمون" سار على تقسيم س طح اللوحة المذكورة إلى ثلاثة فراغات أنهاها بعقود من أعلى تحدد هذا التقسيم، وقد خص الملاك جبريل بالفراغ الأيسر والعذراء بالأيمن، بينما كرس الأوسط على طائفة من الرموز –كالزهرية وروح القدس ...

ويظهر الملاك جبريل وقد تحول عن الفراغ المخصص له نحو العذراء التي تتحول هي الأخرى عن فراغها صوب الملاك – ويبدو ذلك بوضوح رغم محاولة التزام كل منهما بالفراغ المخصص له من اللوحة.

ويعني هذا الضرب من التأليف إن "سيمون" رتب شخصيات اللوحة وفقاً لمخطط هندسى مفروض على فراغها الكلى بمقتضى العقود الثلاثة، وهذا معناه أيضاً إن ذلك النظام المفروض جاء بتأثير ع امل خارج على طبيعة الصفة البنائية بالنسبة للشخصيتين الأساسيتين في اللوحة وهما العذراء وجبريل، ومن ذلك كان الطابع التشكيلى بها ناشئا عن توزيع الوحدات المذكورة على السطح وليس في اتجاه العمق ... حقاً إن كرسى العذراء يبدو وقد ارتفع قليلا عن مستوى الملاك الذي يظهر راكعا في الناحية المقابلة –رغبة في الايحاء بطبيعة العمق– ولكن هذه المحاولة من "سيمون" –يضاف إليها ماتعمده من إظهار ثياب العذراء على مدخل اللوحة– لم تكن كافية تماماً لإحداث التأثير بالعمق. ونستنتج من ذلك إن أساس التصميم عند "سيمون" يتجه إلى استغلال امكانيات السطح فحسب، بينما يتجه "چيوتو" في هذا الشإن إلى استغلال امكانيات كلا من السطح والعمق.

ولئن كان "چيوتو" قد وضع شخصيتي الراعيين وعمران على مستوى واحد في لوحته، فإن رسم الجبل ساعد على توضيح وجهته على النحو الذي أسلفنا –إذ

يؤدي اظهار الجبل منخفضا عند اليسار صاعدا يميل إلى الجهة اليمنى إلى الايحاء بالبعد الثالث –وهو العمق– وقد نجح "چيوتو" في ذلك، اذ إن ظهور الجبل مرتفعاً في الجهة اليمنى قد مكن لظهوره وكأنه واقع على مسافة أبعد في تلك الجهة من الأخرى المقابلة، ولقد عمد الفنان إلى رسم شجرة عند أقصى اليسار لكي يوازن تصميم اللوحة وليؤكد بذلك بروز صورة عمران.

ويؤدي الأحساس با تجاه حركة عمران صوب الجهة اليمنى إلى نشوء الإحساس با تجاه كافة مفردات اللوحة من مقدمتها إلى داخلها، كما إن ظهور تلك المفردات في حالة محسوسة من البروز – وليست في استدارة التماثيل –يجعلها تبدو– في مجموعها أقل بروزاً مما هي عليه كمفردات، ويوضح ذلك اتجاه "جيوتو" في أظهار القالب التشكيلي على نحو لا يهدم الإحساس بسعة السطح مع تأكيد الإحساس بالعمق. ويحسن –قبل إن نختتم المقارنة بين اتجاه التصميم عند "چيوتو" واتجاهه عند "سيمون"– إن نتأمل ضربا من التمييز التقليدي في النقد القديم، ذلك أنه قد جرى حينذاك بتحديد نوع من الرسم يعرف بالداخلى أو العقلي، ويختلف عن النوع الآخر الذي كان يسمى بالخارجي أو التخطيطي، وكان يقصد بالأول ابتكار "شكل فني"، أما الثاني فكان زخر في الطبع ويعرف باسم (أرابيسك).

ولابد في كل لوحة فنية من توافر العنصرين سالفي الذكر، ومن المؤكد إن بعض المصورين يولي النوع الأول عناية أكبر من الثاني، إن يعبرون في آثارهم بأسلوب خال من المحسنات عن موضوع اللوحة، بينما يركز البعض الآخر اهتمامهم على موضوع الفن لذاته متوخين من ذلك كمال التعبير.

ويحقق "سيمون" ضربا من الابتكار –في لوحة البشارة– بلغ فيه درجة عظيمة من التوفيق رغم أنه كان يطبق مبدأ تقليديا في آثاره بإن ينسق وحداته في تنظيم معمارى، كما كان يحاول إضفاء جو روحى عليها.

ومما يلاحظ كذلك، إن تخاطيطه المتماوجة كانت تتجاوب في دقة تامة مع

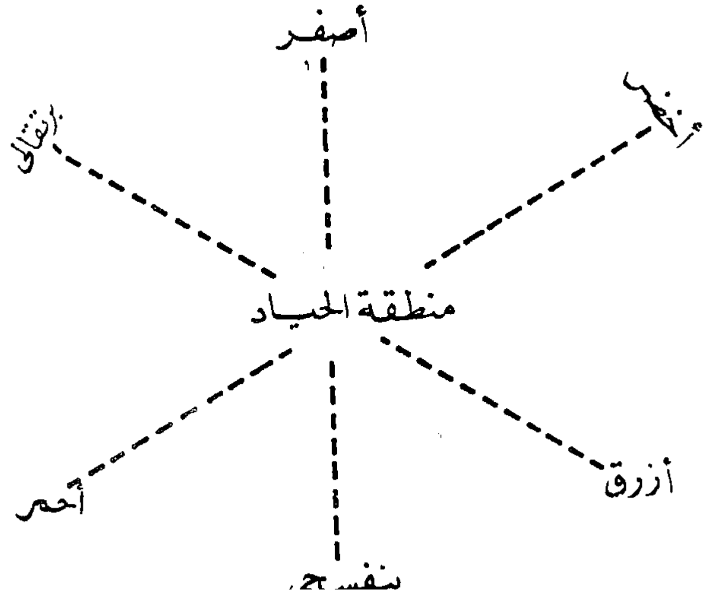
أسلوب تصميمه الخاص، بينما كان "چيوتو" يركز كل الاهتمام على تمثيل الحالة الداخلية –وليس على أسلوب التخطيط– رغم ما كان عليه أسلوبه من قيمة فنية عالية. وتبدو لوحات "چيوتو" في مظهرها النهائي –بطابعها الأصيل المتبكر– تصويراً أكثر منها موضوعاً، ذلك إن التأليف كان فيها أساساً وكان لايمكن عزله بحال عن الأسلوب الخاص بالفنان.

وينفرد "چيوتو" بطريقة خاصة في الرؤية، تسفر عما نلمسه في شخصياته البشرية من سكينة لا يمكن تشبيهها بذلك الجمود الذي نلمسه في آثار "ب. برلينجييري" – كلوحة القديس "فرانشيسكو " ش – ٤ –، فمتانة التركيب التي تتمتع بها تلك الشخصيات وثبوت حركاتها لا تفقدها دلائل الحيوية بحال. ومن الطبيعي إن الحديث عن حركة الكائنات الحية في لوحات التصوير من قبيل المجاز.

ولئن استطاع بعض المصورين إن يعبروا عن الحركة بطريقة مثيرة، فإن "چيوتو" قد استعاض عنها ببث ضرب من التوتر الذي يبدو أشد احتداماً في رسومات شخوصه الثابتة كلما كان الثبوت أكثر وضوحاً، ولهذا كانت الحركة التي تبدو عنده منعدمة في الفعل فائقة في تعبيرها عن الحيوية، على عكس ما نلاحظه في لوحات "سيمون" التي تتخذ من تماوج تخاطيطه سبيلاً إلى التعبير عن الحركة مما يجعلها أكثر عنفا، كما يجعلها أقل تعبيرا عن الطاقة الحية في نفس الوقت، ويمكن إن نعد الحركة عند "سيمون" بهذا عنصرا مضافا كالزخرف –لا لأنها من طبعة سطحية، بل لكونها شيئاً منفصلا عن التعبير– وهذا ما يبدو النا حين نتأمل حركة اقتراب جبريل و تخلف العذراء في لوحة البشارة، وإن كان تماوج خطوطها يمثل قيمة لذاتها لتلقائيتها وسلاسة مجراها.

وكما تختلف طريقة "چيوتو" في رؤية الشكل عن طريقة "سيمون" فانه يختلف عنه كذلك في طريقة رؤية الألوان، وعلينا لادراك طريقته الخاصة إن ننظر إلى قوس قزح، عندئذ نحس بتغاير الألوان من خلاله. ويمكن إن نحصر عالم الألوان تحت ثلاثة قوانين هي "الماهية و"الغزارة" و"الطبقة ".

وتشير الكلمات: أصفر وأخضر وأزرق و بنفسجي وأحمر وبرتقالى إلى ماهية الألوان، أما الدرجة التي يكون عليها كل منها فتسمى درجة الغزارة وتقدر تبعا للمسافة التي تقع بينه وبين منطقة الحياد التي تمثل بدورها التدرج من الضوء إلى الظلام – أي من الأبيض إلى الأسود، وكلاهما لا يعد لونا من وجهة نظر الفن.



ويوضح البيان التالي علاقة ماهية الألوان بالنسبة إلى بعضها البعض من ناحية وعلاقتها بمنطقة الحياد من ناحية أخرى.

وماهية الألوان في البيان الموضح من قبل تلقي ضوءا على نظرية التكامل التي تقوم على استعمال لونين أحدهما جوهرى كالأصفر مثلاً والآخر ثانوي كالبنفسجي، أما الطبقة فمجرد ايحاء بتأثير الضوء والظل من خلال الألوان، ويخفت هذا التأثير أو يشتد تبعا لمنهاج الفنان الخاص. ومما يلاحظ إن مناهج التلوين في الصورة تقوم بصفة عامة على أساسين، أحدهما "النور والظل"، ويعتمد على درجات المحايدات التي تتفاوت بصفة تقريبية بين الأبيض والأسود، أما الأساس الثاني فمختلف تماماً عن

ذلك، ويشار إليه بعبارة "السلم اللونى" أو "طبقات الألوان" وينتج تأثيرا بالأضواء والظلال ينشأ عن الماهيات المختلفة للألوان، ويبدو ذلك بوضوح حين يعهد الفنان إلى لون ما بوظيفة الضوء وإلى آخر بدور الظل، كما هو الحال عند استعمال أصفر زاهي وبنفسجي معتم.

ونستنتج من ذلك إن اختلاف الأساسين المذكورين –الواحد عن الآخر– إنما يتأتى من اختلاف المناهج المتعددة التي تحدث التأثير ببروز المرئيات، إذ يعتمد بعض الفنانين في هذا على الضوء والظل منظوراً من خلال المحايدات، بينما يعتمد البعض الآخر على النور والظل اللذإن يتحققان بطريق الألوان المختلفة من خلال ماهياتها.

وإذا نحن أردنا تحديد منهج المصور "سيمون" في استعمال الألوان في ضوء الأساسين س الفي الذكر، فإننا ندرك في غير عناء إن منهاجه بهذا الشأن إنما يقوم على مبدأ الإنسجام، فهو يجري على استعمال اللون الذهبي الخلفية الصورة، والأصفر الطبيعي الحي والألوان الأخرى المتوافقة مع تلك الخلفية للعناصر المختلفة باللوحة، مما يجعل لها مظهر الحلية المرصعة بالأحجار الكريمة، وهو في ذلك لا يعبأ بتجسيم الوجوه والأيدي والأردية الا بقدر ما يبقى على رواء الألوان في صوره، و"سيمون" في هذا يربط فكرة التصميم بطبيعة الاستواء وليس بطبيعة العمق، ولهذا كان يعد في طليعة المصورين اللونين.

ويستعيض "جيوتو" عن الخلفية الذهبية المشار إليها في حديثنا عن "سيمون" بخلفية معتمة تقرب في دكنتها من اللون الأسود، ولكن "چيوتو" يعطى تلك الخلفية ماهية اللون الأزرق الداكن حتى لا تنطبع لوحاته بالجفاف والكآبة إن هو استعمل فيها اللون الأسود.

وتساعد عتمة هذه الخلفية الزرقاء الداكنة على ظهور ألوإن الوحدات المختلفة بلوحة "چيوتو" كالأبيض المشبع بالخضرة في رسم صخور الجبل والأبيض المشبع بالحمرة في رسم أزياء الشخصيات البشرية، ولكنه يبدى على الرغم من ذلك حرصاً

ملحوظاً في إظهار الأضواء والظلال بدقة مقطوعة النظير.

وبالمقارنة بين منهاجى "سيمون" و"جيوتو" في هذا الصدد، نرى إن الأول كان يخلع على لوحانه رداء من الألوان النقية، بينما كان "جيوتو" يضحي بذلك في سبيل ابراز الصفة البنائية لمختلف وحدات الصورة

ويعد "جيوتو" مؤسس الواقعية في الغرب، غير إن ما ذكرناه من قبل عن منهاجه في تحديد نسب المرئيات –من بشر وعناصر طبيعية– يبدو مناقضا لهذا الرأي، على أننا نجد من ناحية أخرى إن للواقعية مدلولات متفاوتة تحملنا على التأمل فيما تقصد إليه كلمتا "محسوس" و "مجرد" قبل الاستطراد في حديث الواقعية عند "چيوتو".

والحق يقال إن أعمال "جيوتو" تشتمل على كثير من العناصر التجريدية التي نلمسها في خطوطه التي يحدد بها ثنيات قماش الأزياء أو يعبر بها عن صلابة الصخور، وغير ذلك من العناصر الأخرى بلوحته "عمران والرعاة " ش – ١ – ولكنه من الواضح أيضاً أنه ما دامت المصطلحات الشائعة في النقد الفني من طبيعة نسبية، فإن المقارنة بين لوحته الأخرى التي عالج فيها صورة " رأس المسيح " ش – ٢– وبين لوحة مصور آخر يدعى "كوپو" – دى – ماركو فالدو" ش –٣– وتعرض نفس الموضوع، توضح لنا كيف إن الأول كان أكثر نزوعا من الثاني إلى الموضوعية، بينما يتجه الثاني وجهة أكثر تجريدية من الأول.

وأود في هذا المقام الاشارة إلى إن الحديث عن المحسوس والمجرد لا يعني قط الحديث عن نوع معين من القيم، أو تفضيل بعضها على البعض الآخر، ذلك أنه على الرغم من اعجابنا بصورة " رأس المسيح " للمصور "جيوتو" ش (٢) لا يسعنا الا الاعتراف بالقدرة التي أبداها الفنان " كوپو" في تصوير لوحته ش (٣) التي عالج فيها ذات الموضوع على منهاج تجريدى، والتي يثير بها أحساسنا ببشرية المسيح، بما بثه فيها من خطوط تجريدية وأيحاءات وتباينات في الألوان –لا تعتمد على نوع خاص من أنواع الخبرة الآنسانية– بقدر ما تعتمد على عقيدة يدين بها قبل الشخصية

المقدسة أساسها الإيمان بصفاتها الخارقة للمألوف.

ولا شك في إن إظهار المرئيات في لوحات التصوير على نحو محسوس يقضي بانتهاج وسيلة تحقق تجسيم الأشكال وابراز الآنفعالات، ولكن "جيوتو" يعمد إلى تحقيق هذا الهدف باستعمال خطوط صلبة كالتي حدد بها معالم الآنف والعينين في لوحة "رأس المسيح" المشار إليها منذ قليل، كما يعمد إلى تدريب النور والظل لتجسيم الخدين والجبهة والشعر وأجزاء أخرى من وجه المسيح على نحو يوحي بقوة البناء، ولقد استطاع هذا الفنان إن يؤكد مهابة الشخصية المقدسة بتلك اللمسات التي شكل بها اللحية، مما أسفر عن ضرب من المحسوسية تتألف من عناصر مجردة مستمدة من خبرات انسانية تشيع فيها جواً معنوياً لا نظفر به في لوحة "كويو" – ذلك المصور الذي يؤثر انتهاج سبيل الرمز للتعبير عن نوع آخر من العواطف المشبعة بالشجن بطابع منهجي قائم على ما يشبه الجرس وليس الكلمة– ولكنه بالرغم مما في رمزه من عمق لا يرقى إلى مستوى "چيوتو" في قوة التمثيل.

والواقع إن الفنان الأصيل هو من يطبع انتاجه بصفة الحياة، ولعل أيسر السبل إلى ذلك إن يروي الفنان قصة من خلال عمله، والقصة التي يرويها "جيوتو" في لوحة "عمران والرعاة" ش (١) تتلخص في إن عمران تزوج من السيدة "حنه"، وقد ظل معها لا ينجب أبناء زهاء عشرين سنة، فوجد أكبر العزاء عن ذلك في التزام المعبد، فلما غادره أسفا، استقر بين جماعة من الرعاة، غير أنه لم يلبث بينهم الا قليلا حتى جاءه أمر من الله بالعودة إلى البيت كي يشهد المعجزة ... مولد ابنته مريم ...

اختار "چيوتو" لصورته الجميلة موقفا يجمع عمران بأصدقائه الرعاه، وقد عرض الفنان فيه هذا الكهل الوقور وقد غشاه الخجل بآثاره المفجعة، فهو مطرق برأسه بينما يداه المتوترتان تشدان أطراف عباءته إلى صدره، وكأنه يلوذ بها لتخفيه عن الآنظار. ويقف كلب عند أقدامه شاخصا ببصره إليه وكأنه يحس هو الآخر حزن الكهل، أما الراعيان فيدل مظهرهما على أنهما يعر فإن سر حزنه، ولكنهما يكتفيان بالنظر إليه دون الإفصاح عن ذلك السر استحياء منه.

.... تلكم هي القصة التي أراد "چيوتو" إن يرويها من خلال لوحته في بساطتها ووضوحها، على إن روعة هذه اللوحة لاترجع إلى الحوادث التي تسردها القصة، بل مردها إلى مابثه فيها الفنان من آثار الحالات النفسية للكهل والرعاة .. وإننا لندرك ذلك في وضوح حين ندقق النظر في لوحة تعرض شخصية بمفردها كلوحة "چيوتو" الأخرى التي تمثل "رأس المسيح" ش (٢) بدلاً من لوحاته التي تروي قصصاً.

وفي صورة أخرى تمثل رأس المسيح أيضاً ش (٣) يتضح لنا إن هدف صاحبها –وهو المصور "كويو"– لم يكن منصبا على تسجيل ملامح المسيح، بل كان يستهدف اثارة الرحمة، إذ عرض موضوعها في صياغة تجريدية ترمز إلى آلام المسيح. والمعروف أنه كلما كانت الصياغة في هذا الضرب أكثر تجريدية كان تأثيرها أعمق فاعلية.

ويتضح لنا ذلك مرة أخرى عند النظر إلى لوحة "القديس فرانشيسكو" ش (٤) للمصور "ب. برلينجييرى" الذي عنى فيها بعرض أجزاء خاصة من معالم الشخصية – كاليدين والإذنين واللحية– في أسلوب تجريدى ملحوظ بينما خلع صفة الجمود على المظهر العام للشخصية، ذلك أنه كان يقصد إلى اثارة الآنفعال على طريقة مختلفة عن تلك التي انتهجها "كوبو" ويبدو القديس في تلك اللوحة وقد استغرق فراغها بأكمله، بينما تظهر المشاهد الستة على جانبيه لتعرض بعض مواقف حياته في مساحات صغيرة تضاعف من ضخامة الشخصية الأساسية ومن شدة صلابتها.

ويظهر القديس في مشهد من تلك المشاهد التي أشير إليه ا وهو يتحدث إلى مجموعة من الطير حطت على صخرة وكانها مشدوهة بما تسمع ..

والمعروف إن موت "فرانشيسكو" وقع خلال عام ١٢٢٦ – أي قبل ظهور تلك اللوحة بتسعة أعوام، ولكنها على الرغم من ذلك لا تعكس طابع الحياة البشرية بقدر ما تشيع إحساساً بحياة علوية، ولعل الفنان قد قصد إلى ذلك متعمداً، اذ أجرى تمثيل القديس في لوحته هذه وكانه يتجلى بذاته على الناس من عل. والحق إن هذه

اللوحة أقرب ما تكون إلى نداء هدفه أيقاظ المشاعر الدينية، وليست مجرد تمثيل الشخصية إنسان يقدسه الناس.

ولا شك في إن "جيوتو" يبدو في لوحة "رأس المسيح" ش (٢) أكثر موضوعية وأعمق تأثيراً في النفس عن غيره من فنان ي العصر، ولعل مرد ذلك إلى عقيدته كانسإن بصدد قداسة البشر، ولهذا كان عامل الإثارة في لوحاته أقل عنفاً مما هو عليه في لوحتى " كوپو" و"ب. برلينجييرى" رغم أنه يفوقهما في حبكة التركيب وقوة الاقناع.

على إن لوحة رأس المسيح للمصور "كوپو " تثير مشاعر الرحمة بصفة مطلقة، رغم إن الآنفعالات الآنسانية من طبيعة نسبية، وإن الآنفعال المطلق يمحو خصائص الجو والتمييز والصفة الآنسانية. وقد يسفر عن مشاهد تمثل القسوة عن اثارة مشاعر الرحمة، ولكن القسوة والرحمة في صورة "كوپو" لا أثر لهما إلا من رمز تجريدى بشير إليه ما، ومن أجل ذلك كان إحساسنا بهما تجريدياً كما هو الحال بالنسبة إلى طريقة التعبير عنهما.

وينطبق المثال سالف الذكر أيضاً على لوحة القديس فرانشيسكو " للمصور "ب. برلينجييرى " التي يرجع ما تثيره من مشاعر دينية إلى فكرة تجريد الشخصية المقدسة من الطبيعة البشرية، وليس إلى عرض صورة القديس فيها كشخصية دينية، كما تنفرد هذه اللوحة بين أمثالها من صور العصر باقترابها من مبدأ التجريد، ذلك إن ما يشيع فيها من آثار الحياة وفيض العاطفة قد تحقق تجريديا وبأسلوب تجريدى. والواقع إن "جيوتو" لم يكن يستلهم صورة الرحمة بعرض مظاهر العذاب، بل كان يستوحيها من معاني العطف الآنساني والمحبة، فالمسيح اذ يبدو معذبا في لوحته إنما تعبر آلامه عن لون من العذاب المعنوي لا الجسدي، وأنه ليبدو فيها وقد توجته الآلام بالجلال ... وإن أحزانه لتتكشف عن معاني التسامح والعفو، وانه لفي ش عوره الواعي بخطايا البشر تفتر شفتاه عن آلام مزج الفنان فيها الطبيعة الآنسانية بالصفة المقدسة، وكان من ذلك سر الجمال الذي نستشعره حين تقف من تلك

اللوحة التي تعد بحق تسجيلا لانتصار المقدرة الآنسانية وتقدمها.

وفي ضوء ما سبق ندرك صفة الجلال الذي خلعه "چيوتو" على صور عمران وأصدقائه الرعاه، كما ندرك إن عظمة الفنان إنما تنبع من شعوره الواعي بما في الآنسإن من صفات ترقى به إلى ما فوق مستواه.

أظل "سيمون" ١٢٨٤ – ١٣٤٤ و"جيوتو" ١٢٦٦ – ١٣٧٧ عصر واحد، ولكن الأول كان من أبناء مدينة "سيينا" بينما كان الثاني من مدينة "فيرنسة". والمسافة بين المدينتين ليست بالشيء الذي ينوه به، غير أنه كان لكل منهما تاريخ خاص، فكان لكل من الفنان ين عالمه الخاص تبعا لذلك.

وإننا لنلمس آثار ذلك في انتهاج كل منهما سبيلاً خاصاً في التصور والتاليف، من ذلك ما نراه في اللوحة التي عبر فيها "سيمون" عن "البشارة" وعرض بها هبوط الملاك جبريل في لحظة معينة ليبشر مريم العذراء بمولد رسول السلام منها، وكان جبريل في تصوره شابا بالغ اللطف فارغ العود نحيف القوام مخنثا بدرجة ما متأنقا على نحو ما –يزين مفرقه ناج من غصن الزيتون كما لو كان واحدا من أولئك الشعراء المتوجين– ويبدو جبريل في هذا كله راكعا أمام العذراء بجناحيه المبسوطين إلى حيث تجلس، و كانه هبط من توه، وازاره مازال مرفوعا بفعل الهواء. وتظهر العذراء في تلك اللوحة وكان مقدم الملاك بالخبر قد أشاع الاضطراب في نفسها، ولكنها –وهي الأخرى في لطف بالغ– قد استطاعت إن تسيطر على ذلك الاضطراب وإن تحيله إلى اتزإن خليق بصفاتها النبوية.

ويبدو إن المصور "سيمون" قد استوحى حياة الطبقة العليا في عصره لهذه اللوحة بدلا من إن ينشئها على تصورات مستمدة من عواطفه الدينية، بينما يتجه "چيوتو" في التعبير عن مثل هذه المقدسات إلى مظاهر الحياة بالطبقة الدنيا، عن احساس بإن الآنسانية إنما تتجلى بأكمل صورها في أبناء تلك الطبقة، وهو في ذلك إنما يتبع س بيل المسيح في تمجيد الفقر وحب المساكين، ولهذا جاءت لوحات

"جيوتو" أغزر مادة وأعمق تعبيرا عن الحياة من لوحات "سيمون" التي فقدت الطابع الآنساني وصفة القداسة سواء بسواء نتيجة للتصور المشبع بالطبقية.

وإذا كنا قد تناولنا في عرضنا السالف تحليلاً للعناصر التي تكون اللوحة كمفردات –من خطوط وطوابع تشكيلية وألوان وتأليفات، ومن حركة وثبوت ومحسوسية وتجريد– إلى تعبير عن المؤثرات على اختلاف طبائعها وانعكاساتها الاجتماعية، وأننا قد استطعنا بهذا كله إن نهتدى إلى مصادر الإلهام عند طائفة معينة من المصورين، فإن ذلك العرض قد جاء مشوبا بالتفكك نتيجة لاتجاهنا في البحث عن مشاكل التمثيل الفني فحسب، وإذن كان لزاما علينا إن نولى موضوع العلاقة بين شتى العناصر المسابقة بعض الاهتمام كي يتسني أدراك الفنان من خلال الصفات الجوهرية التي تطبع حياته وانتاجه بطابعها الخاص، والوقوف على طريقته في تحوير تلك العناصر والتأليف بينها في آثاره حتى تنجلى معالم شخصيته في وضوح.

والحقيقة التي لا مراء فيها إن "جيوتو" يختتم مرحلة في تاريخ التصوير تسيطر عليها فكرة تمثيل المقدسات، كما يفتتح أخرى تشغن بالآنسانيات، وتظهر حركة الآنتقال من هذه إلى تلك بآثار "چيوتو" فيما حاوله من تدريب الأشكال الفنية التقليدية ومصطلحاتها من مبدأ التمثيل الطبيعي، إذ كانت عقيدته إن الوجود كله مقدس بما حل فيه من روح الله، وأنه لا مفر من إن تتجه نظرة الفنان إلى الأشياء لا في علاقاتها بعضها ببعض فحسب، بل لذاتها أيضاً.

وللعلاقات عند "چيوتو" مفهوم يوحد عناصر الأثر الفني في طابع تشكيلى مؤتلف رغم اهتمامه المباشر بتحقيق كل منها بدقة تامة، وهو اذ يمضي في التجربة الفنية إنما يجعل من الخطوط والنور والظل والألوان أداة لتأكيد الألفة بينها بحيث تسفر عن وحدة تشكيلية متوافقة قوية.

والحق أن الأشكال في لوحات "چيوتو" توضح دلالات وجودها الخاص بالتحاديد الصريحة، كما تؤكد في نفس الوقت العلاقة التي تربط بعضها بالبعض الآخر

في توازن تام يحفظ عليها ما تحدثه من تأثيرات بصرية شاملة تجردها من طبيعتها المادية.

ولئن كان "سيمون" قد عمد إلى استغلال سطح اللوحة فحسب للتعبير عن المقدسات، فقد اتجه "چيوتو" في تمثيل الحياة الآنسانية إلى استغلال كلا من السطح والعمق، ومن ثم كان البعد الثالث بهذا الوضوح في لوحاته.

وينتهج "چيوتو" للتعبير عن السعة والعمق سبيلاً فريداً في نوعه، إذ يركز على فكرة التركيب تبسيط الأشكال والاعتماد على أبراز مداول الطاقات الداخلية بدلاً من الاعتماد على صور الحركات، ومن ذلك كان طابعه في الفن تجريديا وموضوعيا في ذات الوقت، وكانت نظرته إلى الآنسإن نظرة كونية لا تخضع لعلاقة ما بالعصر أو الطبقة .. والآنسإن في لوحانه يظهر على نحو دائم من الحيوية مستقلا عن معالم ذاته الخاصة، وما الشخصية المقدسة في لوحات "جيوتو" الا الآنسإن الذي يتمتع بنصيب من عواطف المحبة، والذي يطالعنا في لطفه البالغ بأسمي مظاهر العظمة والوقار.

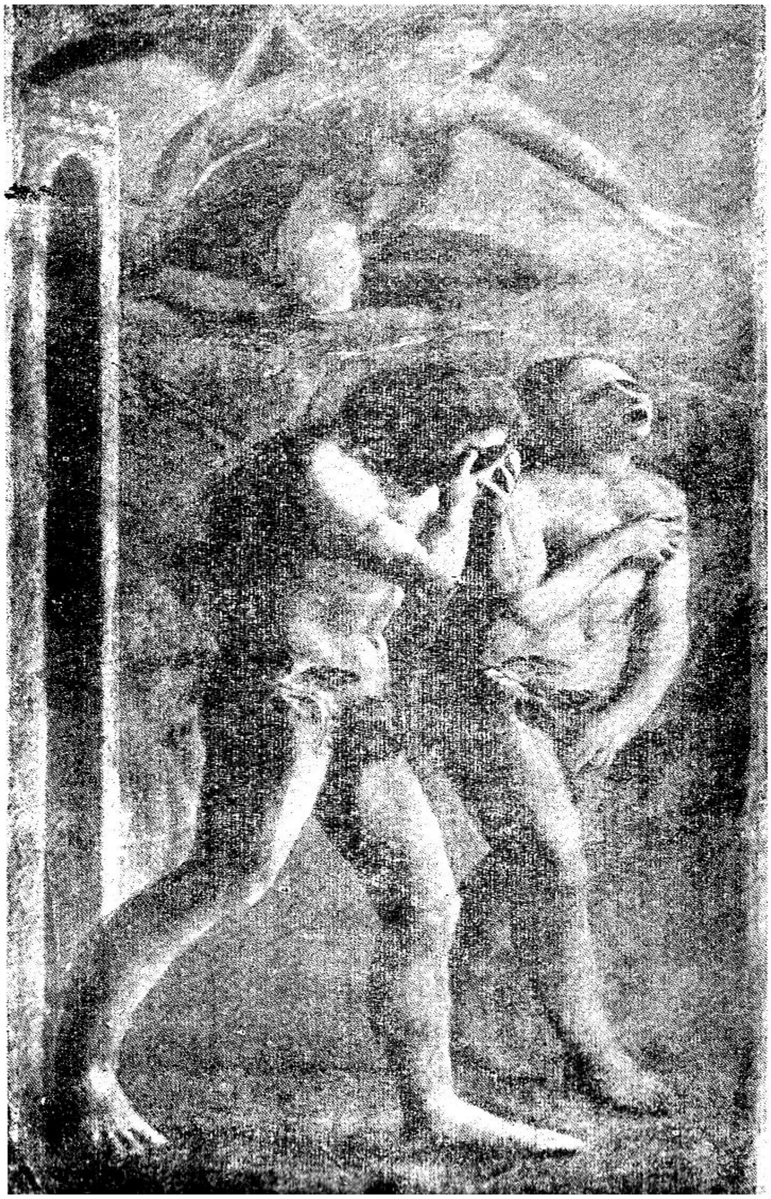
كان ذلك كله جديداً على تقاليد الفن من ظهري "جيوتو"، و لكن الانتقال إلى هذا الجديد وقع في يسر، رغم أنه كان يحمل عنصر المفاجأة، وبدون عنف، لأن اللطف الذي تم به محا عنه طابع القسوة.

أما ما حاكه الخيال من أساطير حول "چيوتو" فقد ألتقى –رغم تنوع أشكاله– عند فكرة ثابتة عنه، وهي شعبيته الأصيلة وسلامة كيانه واستقامة مسلكه كإنسان، حقاً لقد كان "چيوتو" واحداً من أولئك الإيطالين الأقوياء البسطاء الذين نشأوا في فجر النهضة بمدينة فيرنسة وأجمعوا على عقيدة النضال من أجل حريتهم ومن أجل عظمة مدينتهم، وكان إلى ذلك شديد الإيمإن بمبادىء القديس (فرانشيسكو) فعبر عن رسالته وخلدها في أجمل لوحاته مستلهما لها من حياة شعبه، في ارادته وتلقائيته بأسلوب موضوعى.

ولئن كان السابقون على "جيوتو" من رجال الفن قد ساروا في إنتاجهم على

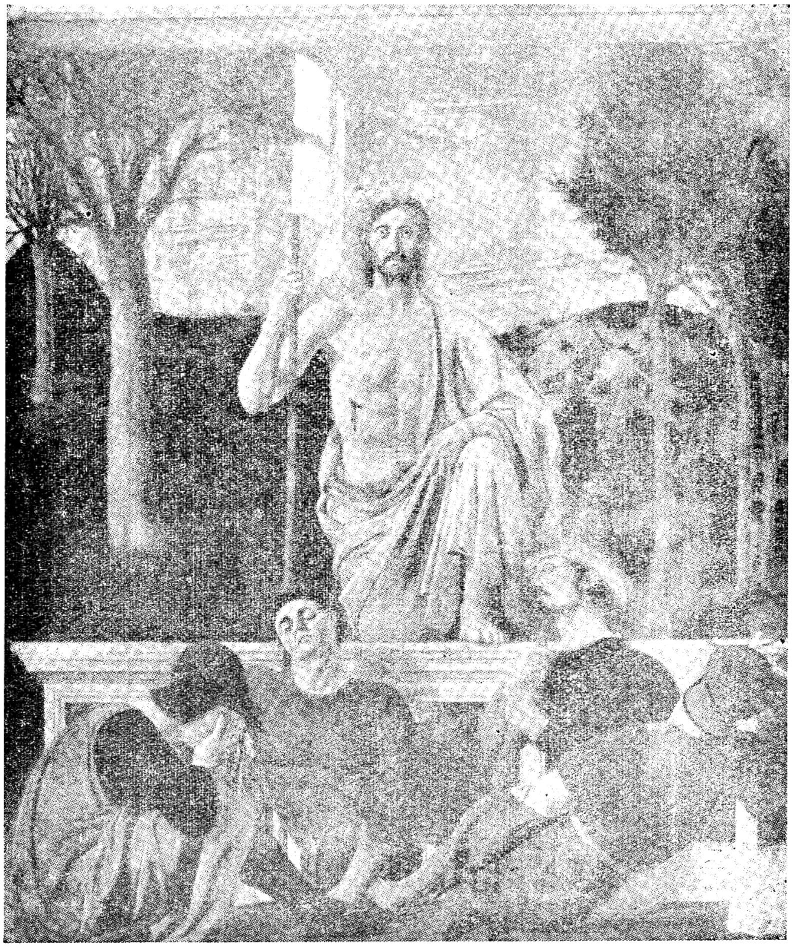
مبدأ التجريد، واعتبار المقدسات التي عالجوها ضرباً من تلك الأشياء التي يتنزل إلهامها عليهم من عل، فقد جاء ذلك عن انغماسهم في أحاسيس الورع والعبادة وليس عن حب مصدره الآنسانية، وهم لذلك فقد اتجهوا في التعبير بلغة الرمز وتوسلوا إليه بالايحاء بتلك الرموز إلى مشاعر الرحمة والألم والعبادة. وإن ارتباط "سيمون" بالتقاليد جعله شغوفا بكل ما رفضه "جيوتو" من حركة وزخرف ومحسنات وتفاصيل، وفوق ذلك فقد كان (سيمون " مولعا بتحقيق مثالية استهدفت فكرة الجمال، أما "جيوتو" فقد كان على جانب كبير من الروحانية ترفض فكرة الجمال الجسدي، كما كان على جانب كبير من الآنسانية ترفض فكرة الجمال المثالى، بينما كان "سيمون" يدين بفكرة ذلك الجمال المثالي الذي يتصف برقة الأزهار، وقد ساقه شغفه برقتها إلى استلهام مظاهر الحياة من بين مظاهر الترف في ساكني القصور لإنشاء صور القديسين، وإلى مزج مفاهيم الجمال المعاصر بالجمال المثالي فجاء مثاله في الجمال بهذا مشوبا بالمفضلات والمحسنات والتمييزات، بعيداً عن طبيعة المقدسات من ناحية والآنسانية من ناحية أخرى.

ويمكن القول بإن شخصية حياة "سيمون" كانت أضيق من حياة "چيوتو" ولكنه رغم ضيقها وجد فيها أسلوبه، وكان لطيفا ممتعا، بل كان أعظم من صور مشاعر الحب لا يدانيه في ذلك الا شعراء فرنسا في نظم الشعر عن الحب التي نظم فيه شعراؤها أجمل القصيد.

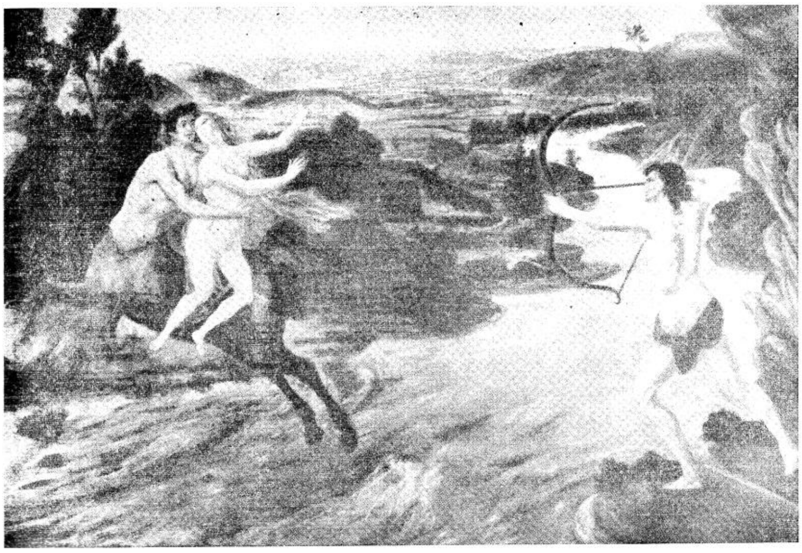


ش – ٦ – "مازاتشيو"

خروج آدم وحواء من الجنة حوالي سنة ١٤٢٥



ش – ٧ – "بييرو – ديلا – فرانشسكا" البعث – حوالي سنة ١٤٦٠



ش – ٨ – "انتونيو – بولايولو" حوالي سنة ١٤٦٧ أسطورة دايانيرا



ش – ٩ – "ساندرو – بوتشيللي" الربيع حوالي سنة ١٤٧٥



ش - ١٠ - "ليوناردو دا فينشي" سنة ١٤٨٣ - ١٤٩٠

الفصل الثاني

اكتشاف الإنسان

ش – ٦ – "مازاتشيو"	الخروج من الجنة
ش – ٧– "پيرو – ديلا – فرانشسكا"	البعث
ش – ٨ – "انتونيو – پولا يولو"	أسطورة ديانيرا
ش – ٩ – "ساندرو – بوتيشيللى"	الربيع
ش – ١٠ – "ليوناردو دا - فينشى"	عذراء الصخور

تعطي اللوحات الخمس المنشورة مع هذا الفصل فكرة عابرة عن اتجاهات التصوير الرئيسية بمدينة "فيرنسه" خلال القرن الخامس عشر، تلك الاتجاهات التي مهدت لازدهاره فيما بعد، والتي مايزال تأثيرها بالغا حتى الآن في أحسن فناني العصر.

ولئن كان "جيوتو" هو الممهد الأكبر للفن الحديث، فإن المصور "مازاتشيو" يعد مؤسسة بحق. واللوحة ش (٦) – وتمثل خروج آدم وحواء من الجنة – تعرض رجلا وامرأة يخرجان من باب، وملاكا محلقا في جو السماء مشيرا إليه ما بالخروج، ومن خلف هذا المشهد نرى سلسلة من الجبال، ولكن العطب الذي حاق بألوانها – بفعل العوامل الزمنية – لا يوضح لنا معالمها الأصلية تماماً. ويبدو إن اهتمام المصور " مازاتشيو، كان قد انصرف في اخراجهما إلى ابراز شخصيتى آدم وحواء بصفة جوهرية، أما باقي وحداتها فكانت على مايظهر لنا مجرد صحابات الحقها الفنان بالشخصيتين آنفتى الذكر كعناصر مكملة لهما. ويظهر الباب في تلك اللوحة على

درجة من الارتفاع تإذن بمرورهما، ولكن وضعه فيها بنبيء بأنه كان مجرد رمز الي فكرة الخروج فحسب، ذلك إن سعة إفتحته –وإن بدت كافية للخروج من الوجهة النظرية– لاتقنعنا الآن بكفايتها لتحقيق هذا الغرض، ونستنتج من ذلك إن الطابع الرمزي الذي التقينا به افي لوحات "جيوتو" من قبل، كان لايزال موضع استعمال بين المصورين في تلك الحقبة التي اتجهوا فيها إلى الأخذ بقوانين النسب الطبيعية للمرئيات عند تسجيلها في لوحات التصوير. وينطبق ذلك أيضاً على رسم الملاك، الذي لا يسبب وجوده في اللوحة أو ظهوره بها في حركة على أساس الأبعاد الثلاثة إلا فكرة الرمز إلى موضوع الخروج دون التعبير عن حركة الطيران. هذا إلى ما نلاحظه فيها من إن وظيفة المنظر والسماء قد ارتبطت بفكرة انشاء خلفية اللوحة، ذلك إن سلسلة الجبال لا تشكل رسماً معبراً عن

جبل لذاته، بل تهيىء للايحاء بالفراغ الذي تشغله الشخصيتإن الأساسيتإن فحسب، واننا نلاحظ كذلك إن للعناصر الأخرى باللوحة –كالباب والملاك والمشهد الخلفي– وظائف فنية وثيقة الصلة بهاتين الشخصيتين، مما يؤكد إن اهتمام الفنان كان قد تركز على ابراز طابعهما التشكيلي، بينما كانت شخصيات عمران والرعاة في لوحة " چيوتو " تشكل ذلك الطابع الاغراض أخرى. ومن هنا كانت الصفة التشكبلية عند "مازاتشيو" اقوى منها بكثير في لوحات "جيوتو" وأنها كانت تمثل في فن الأول نزوعا فطريا نحو تحقيق بروز الأجسام، بينما تمثل عند الثاني الرغبة في اظهارها تامة الأستدارة كما لو كانت تماثيل منحوتة) وتبعا لذلك فقد انفرد كل منهما بطريقة خاصة في التظليل، مما ترتب عليه ظهور التجديد الخارجية للأجسام حادة عند "جيوتو" ورفيقة خافتة عند "مازاتشيو".

ويشع الضوء بلوحة الخروج من جانبها الأيمن فيغمر باشعته الجوانب المقابلة له من جسمي آدم وحواء، وتبقى الأخرى منهما في منطقة الظل بالتبعية. ومن ذلك نستشعر بروز الأجسام من سطح اللوحة، غير أننا نلاحظ مع هذا ضرباً من اندماج تحاديدها في الوانها، كمانصادف معه تحديدا المناطق البروز العالية من الأجسام ينتهي

الضوء عندها ليلتقي بالظل.

وبينما تعرض الأجسام في لوحات "جيوتو" ضربا من تتابع الدرجات اللونية – من مضيئة إلى معتمة– إذا بها تبدو بلوحات الآخر في ارتباط وثيق بدرجات الضوء والظل، مما يضفي عليها متانة تشكيلية تسترعي الآنتباه.

ولقد جرى قدامى النقاد –للاعراب عن اعجابهم بتلك المتانة– على ترديد القول بإن "مازاتشيو" كان أول من أعطى للأجسام البشرية صفة الاستقرار وبخاصة حين تظهر بلوحات التصوير في حركة الوقوف على الأرض، كما كانوا يرددون القول بتفوقه على " جيوتو" في تحقيق المتانة بكتلة الأجسام وبما تنطوي عليه من ثقل.

ويتصل منهاج "مازاتشيو" في التصوير بنزعته التركيبية التي نتجه إلى اظهار الأشكال في بناء محكم، والتي لا تقر اضافات زخرفية تقلل من حبكة تركيبها الدقيق، كما يتصل ذلك المنهاج –فيما يختص بالتأليف– بالنظام المحورى (١). ويظهر آدم وحواء بلوحة الخروج كما تظهر عناصرها الأخرى –كالباب والملاك– وكأنها تتجه إلى الداخل –أي في اتجاه العمق– وبالمقارنة بين هذا المنهاج وبين سبيل "چيونو" بهذا الصدد، ندرك إن صفة العمق في لوحات ذلك الأخير من طبيعة رمزية إذا قورنت بصفته في لوحة الخروج، التي نلاحظ فيها أيضاً إن المساحة الحالية بها من الأشكال محدودة للغاية، بينما يبدو جسما آدم وحواء وكانهما كتلتإن على جانب كبير من المتانة. ويضفي التباين بين المساحة المتروكة خلوا من فراغ اللوحة وبين الكتلتين المذكورتين على شخصيتى آدم وحواء مزيدا من الأهمية كما يطبعهما بالضخامة. وبذلك تختفي البساطة التي كثيرا ما طبعت صور الأشخاص في لوحات از جيوتو " بمظهر التواضع. وترتبط ظاهرة تعظيم نسب الآنسإن واظهاره على هذا النحو من الضخامة في لوحات التصوير بعقيدة نشأت في المحيط الفني حينذاك تقول بالآنسإن السامى (٢)، وتنعكس تلك الظاهرة في وضوح على آثار "مازاتشيو" منذ اتجه في التعبير عنه بنسب أضخم مما هو عليه في الواقع، وقد أدى ذلك إلى ظهور ش خصياته الآنسانية في تلك الآثار حافلة بالحيوية والعظمة والبطولة، واستحال عليه

لهذا السبب إن يفرض عليها تلك المحسنات التي تؤثر فيها –رغم ما لها من الوقع الحسن– باضعاف الوحدة القوية المثيرة للاحساس بعظمة الإنسان المتفوق.

وتبدو حركة الأجسام في لوحات "مازاتشيو" على صورة أوضح منها في آثار "چيوتو"، ذلك أنه طبعها بالنشاط الحيوي، كما خلع عليها خصائص الفعل حتى ولو كان موقوفا، والحركة في تلك الأجسام إنما تبدو محددة محسوسة تنبيء بوقوع الفعل المشبع بالحيوية وكان من ورائه دوافع وامكانيات انبثقت من صميم الإرادة.

ولئن كانت معلوماتنا عن طريقة "مازاتشيو" في التلوين ضئيلة للغاية، إلا أننا نعرف الكثير عن وسائله في معالجة التظليل، وإنه لمن الواضح أنها تقوم على أساس استغلال "المحايدات" بدرجاتها المختلفة ليؤكد بها عتمة الظلال بغية مضاعفة التأثير بقوة البروز .. على أنه يفاجئنا أيضاً بتشكيلات رائعة من درجات النور والظل مصدرها قدرته البالغة في تحقيقها من الطبقات المختلفة من الألوان.

والواقع إن مقدرة هذا الصور على التأثير بفكرته عن الواقعية يتفوف بها على "جيوتو"، ويرجع ذلك إلى عنايته بتشكيل الأجسام البشرية إلى حد ظهورها في لوحاته كمظهرها بالواقع في وحدتها وحركتها ونقلها. على أنه كان يلجأ –كما لجأ "جيوتو" من قبل– إلى التحريف، ليرمز به إلى حالة معينة من حالات النفس، فوجه حواء مثلاً يبدو في لوحة الخروج وقد شابه التحريف تعبيرا عن اليأس، أما آدم فيظهر وقد طوى ساقه الأيمن اظهارا لما يعانيه من جهد وهو يخرج من الفردوس، و كان الرمز كما شاهدنا في اللوحة ش –٣– من قبل تجريديا وفقاً لما قضت به تقاليد العصر، ثم تطور مفهومه بظهور "مازاتشيو" بتأثير خبرته بقوانين الطبيعة، وربما كان عن ثورته على قوانينها ابتغاء تحقيق أساليب أقوى فاعلية في التعبير الفني، ويمكننا أرجاع النزعة التجريدية في الفرن الثالث عشر إلى اعتبارات خارجة على الطبيعة، بينما ربطها "مازاتشيو " بقوانين من الطبيعة لتهييء على نحو ما لظهور طبيعة جديدة تلائم فن التصوير كما تساير ناموس الطبيعة بذات الوقت في ادراك تام بخصائص كل من الطبيعتين. ويجدر بنا في هذا المقام إن ننوه بما كان عليه "مازاشيو" من مقدرة على

طبع أشكاله المجردة بالصفة المحسوسة وعلى اعطاء أشكاله المحرفة مظهر الحقيقة، وعلى ابراز أشكال الطبيعة في واقعية مثيرة، وإن نظرة عابرة إلى الصور من ش – ٨– إلى ش – ١٠– لتوحي بإن "ديلا – فرانشسكا" و"پولايولو" و"بوتيشيللى" و"ليوناردو" لم يبلغوا تلك الدرجة التي بلغها في تحقيق تلك المحسوسية في صور المرئيات.

(١) **Diaganal**

(٢) السوبر مان

والمحسوسية عند "مازاتشيو" لا تعني المادية، فلقد روى في لوحة الخروج قصة آدم وحواء في انحاء ات رائعة، فالملاك اذ يأمرهما بالخروج إنما يحمل السيف رمز القدرة بينما يبسط ذراعه الأيمن معبراً بهذه الحركة عن سلطته المستمدة من قوة العدالة. ويبدو رد الفعل من هذا بالنسبة إلى الشخصيتين مختلفا في آدم عنه في حواء، فبينما يبدو الأول نادما يغشاه الخجل، مخفيا وجهه بيده، منطوياً على نفسه، إذا بأم البشر باكية تجهر بيأسها. ويشير المشهد على هذا النحو انفعالنا واشفاقنا لما يعانياه من ألم ممض، وأن تصور الفنان له على تلك الصورة ليفسر صفة الخطيئة والعقاب في صياغة انسانية خالدة.

على أن التعبير عما كان يبديه الفنان في لوحته من عطف على آدم وحواء –لما وقع لهما– لا يمثل الا عنصرا واحدا من عناصر هذه اللوحة الجميلة، أما فن "مازاتشيو" فيتمثل في مجموعها، ولقد سبق إن أشرنا إلى إن أولئك المعجبين بصفات أحد الأبطال بقصة من القصص إنما يعجزون عن ادراك القيمة الأدبية في فن كاتبها على الوجه الأكمل، وكذلك الحال بالنسبة إلى أولئك الذين لا يرون في فن "مازاتشيو" الا قوالبه التشكيلية دون ادراكهم للدوافع التي أسهمت في تكوينها على هذا النحو من الجمال والقوة .. إن أمثال هؤلاء لن يدركوا قط ما في فنه من قيم على الوجه الصحيح.

قضى "مازاتشيو" نحبه عام ١٤٢٩ في سن مبكرة لم تتجاوز السبعة والعشرين عاماً، ولكنه استطاع رغم ذلك إن يضع حجر الزاوية في صرح النهضة الفنية بمدينة "فيرنسه"، كما استطاع إن يعبر في آثاره التصويرية عن تلك العقيدة التي نشأت في عصره بصدد الآنسإن وعبرت عن روح الحضارة الآنسانية الجديدة في طابع تشكيلى يمتاز بالرحابة وبما حققه من كشوف تحدد علاقة الأشكال البشرية بالفراغ الذي تشغله من اللوحات وفقاً لقواعد جديدة من المنظور أكد بها وجودها وطبع حركاتها بصفة الثقل. مما جعل العصور كلها تتحدث عن واقعة التصويرى الجديد الذي يختلف عن واقع الطبيعة ويشاكلها في نفس الوقت، ولقد كان الفنان في هذا كله واعياً تمام الوعي بما في القيم الفنية من طاقات، فاستطاع إن يعطى لأشكاله المجردة صفة الأشياء المحسوسة بوسائله البارعة في التظليل، هذا إلى ما كان له من حساسية مرهفة خولت له القدرة على التمييز الدرامي في موضوع الخروج بين طبيعة الأمر الإلهي بالطرد وبين الآلام التي يعانيها المطرود كلحظة استيقظ فيها الاحساس بالخطيئة.

والحركة الإنسانية في جوهرها مشكلة أدبية كانت تستهدف اعادة بناء التقاليد الدينية دون المساس بلب العقيدة المسيحية على النحو الذي كانت عليه خلال القرون الوسطى. والواقع أنه منذ ظهر القديس فرانشسكو، –وبمعنى آخر منذ بدأ القرن الثالث عشر– كان الإيطاليون قليلي الاهتمام بمسائل اللاهوت، وكانوا يحلمون وقتئذ بأخوة انسانية ومن ذلك انبثقت في محيطهم الاجتماعى عواطف غزيرة نحو الأشيانو الدنيوية، وكان ذلك عن رغبة في الاقتداء بنبي المسيحية وبمسلكه

ذلكم هو وضع "مازاتشيو" وتلكم هي صفته الفنية.

المشبع بالمحبة في الحياة اليومية. ولقد تطور هذا الاحساس خلى نشأت في القرن الخامس عشر عقيدة جديدة بصدد الآنسان، وعلا هتاف الجميع له بوصفه مركزا للكون، وعبر المصور "مازاتشيو" –كما لم يعبر أحد من عصره أو أحد مما جاء بعده– عن خصائص ذلك الآنسإن المجيد دون اجحاف بالمشاعر الدينية، ولم يجد هذا الفنان في تعبيره عن ذلك مكانا لإدخال الزخارف والتفاصيل أو اجراء التحليلات، فبرز

بطابع تشكيلى جديد خلع على أشكال البشر في لوحاته مظهر الابطال، وبهذا كان من طبقة أخرى غير طبقة "جيوتو" التي نزعت إلى البساطة في سذاجة ملحوظة بل كان أكثر منه وعياً بعمله، ولكن فكره "مازاتشيو" عن انسانية الآنسإن كانت فوق وعيه وخبراته بفنه.

ذلكم هو وضع "مازاتشيو" وتلكم هي صفته الفنية.

واللوحة ش (٧) تعرض موضوع "البعث" للمصور "پييرو – ديلا – فرانشسكا" ويظهر المسيح فيها وقد نهض واقفاً – من قبر، يرى أمامه قابضا بيده على سارية علم الصليب، بينما جلس أربعة من الجنود –وقد غلبهم النعاس– ومن وراء هذا كله منظر جبلى ثم سماء عن بعد. والنظرة الأولى إلى هذه اللوحة تسفر عن الآنفعال العميق بقوة تركيب مجموعة الأشخاص المشار إليها آنفا، ولكن وقوعها في مقدمة اللوحة يوحي بعدم ارتباطها بطريقة الرؤية المستعملة في رسم المنظر الطبيعي، إذ نحس في ذلك الأخير بالمسافة الشاسعة بين الجبل والأشجار من ناحية وبين السماء من ناحية أخرى، فضلاً عن شكل المنظر في مجموعه ووضع الأشجار فيه، بينما لا تشغل مجموعة الأشخاص أي حيز من الفراغ في اتجاه العمق، يضاف إلى ذلك أنه على الرغم من متانة كتلتها التشكيلية فإن التصميم في تلك المجموعة يتجه نحو الآنتشار على السطح وليس في اتجاه العمق. ونلحظ بالمقارنة بين لوحة البعث، والأخرى التي رسمها "مازاتشيو" في موضوع الخروج إن مجموعة الأشخاص في الأولى تبدو وكانها استعراض لجماعة من الناس أكثر منها تمثيل الموضوع معين، ذلك إن الفراغ الذي يرى بها من خلف الأشخاص أوسع بكثير جداً من الفراغ الذي يفصل آدم وحواء عن المشهد الخلفي للوحة، ومرد ذلك إلى إن المصور "ديلا – فرانشيسكا" إنما كان يستغل الفراغ كخلفية لمجموعة الأشخاص التي تظهر في المقدمة من اللوحة.

ويتخذ المظهر العام للتصميم في لوحة البعث الشكل الهرمي، وتشكل رأس المسيح قمة الهرم بينما تصنع مجموعة الأشخاص قاعدته، ومعنى ذلك إن هذا التصميم يبدى ميلا نحو النظام الهندسى، وإن المسيح –كشخصية مقدسة– لا يبدي

رغبة في الحركة تعبيرا عن صفة الخلود، كما تبدو الجنود في ثبوت وقد بلورتها المسطحات المنتظمة من الضوء ويثير رسم الأشخاص تبعاً لقواعد المنظور في لوحات التصوير الإحساس عادة بقرب وقوع فعل، ولكن "ديلا – فرانشيسكا" يفضل ابراز صفة السكون على الحركة، كما يخلع على لوحاته تأثيرات من الأشعة الرحوية حين تثبت على شكل تأكيداً لصفة الخلود.

ويمثل عرض العناصر الحية بلوحات التصوير في حالة السكون ضربا من المثالية تسمو على المحسوسية العادية ويعرض الجندي المنظور من جانبه في لوحة البعث تحاديد –تري على ظهره وفي قبعته– على شكل منحنيات هندسية، أما منظور الوجه في الجندي الثاني فيشير إلى ما بين عناصر الوجه والشكل الهندسي من أوجه الشبه، كما تذكر الشجرة –التي ترى عن يسار– بالشكل الأسطواني لعمود من الصخر، وبهذا كان في تلك اللوحة آثار إرادة واعية بتنظيم عناصرها على أساس هندسي بأشكال مجردة تفسر تكتل الشخصيات وسكونها على السطح. والواقع إن "ديلا – فرانشسكا" لم يكن معنياً قط بتمثيل أحداث معينة أو مظاهر درامية أو تحليلاً لحالات نفسية في لوحاته، بل كان معنياً بتقديم أشكال توحي بنظام هندسي، ولقد وضع هذا الفنان بالفعل كتاباً عن الأجسام المنتظمة.

اندمج هذا الاتجاه –نحو تنظيم الأشكال على أسس هندسية– فيما وضعه المهندس "برونلسكى" من قواعد للمنظور الهندسي في مطلع القرن الخامس عشر. ولقد رأينا كيف تملك الصور "جيوتو" شعور بالمسافة نحو العمق، ولكن شعوره في هذا الشإن كان عن حساسية فطرية وليس عن قاعدة أخذ بها، فلما ظهر على المنظور، ازداد ذلك الشعور نماء بما كشف عنه العلم من نظريات، ولكن فناني فيرنسه من الجيل الخامس عشر كانوا على درجة عالية من المستوى الفني بحيث لم يرضوا بمجرد تطبيق القواعد العلمية على آثارهم، وكان ولوعهم بالهندسة على درجة من الشدة بحيث اتخذوها مفهوما للجمال وصنعوا من المنظور مثالاً، ومضى بهم ذلك الولوع إلى استعمال المجردات الرياضة كوسيلة التأكيد ما يمتلكونه من حساسية فطرية. ولقد

ذهب المصور "ديلا – افرانشسكا" في هذا الصدد إلى أبعد مما ذهب إليه غيره من زمانه، كما نجح –بطريقته الخاصة– في طبع نتائج المنظور وقوالب الأشكال في لوحاته بقيمة سامية، بحيث استجابت أشكال البشر ومشاهد الطبيعة فيها لتلك المثالية الهندسية، ولئن كان الفراغ بالطبيعة عنصرا من عناصرها، فإنه بالنسبة إلى هذا الفنان مجرد اطار لا يعرضه في لوحاته من شخصيات إنسانية.

ويمكن القول بإن المثالية السامية التي كان "ديلا – فرانشيسكا" يدين بها قد تحققت منهاجه الخاص في التظليل والتلوين على نحو بديهى وملموس، بحيث نرى حتى في لوحاته العارية من الألوان علاقة بين درجاتها الزاهية والمعتمة أكثر تركيبا مما هي عليه في لوحات "مازاتشيو " فالشخصيات البشرية تظهر عند هذا الأخير في لوحة التصوير مضيئة على خلفية معتمة، أما لوحة البعث فتعرض صور الجنود بألوإن معتمة بينما يغمر الضوء صورة المسيح. ويتكرر هذا التباين مرة ثانية في تلك اللوحة بين ألوإن المنظر المعتمة ولون السماء الزاهي، ومرد ذلك النوع من الايقاع إلى الصفة الرمزية التي وجهت الفنان إلى أن يخص المسيح والسماء بالألوان الزاهية وإلى إن يجعل رسم الجنود والأجزاء الأرضية من المنظر في مجال الظل، ولكن هذا الرمز يتخذ قوة الأشياء المحسوسة عن طريق التأثير التصويرى لطبقات الألوان المعتمة التي تظهر من فوق أخرى زاهية، وكذا عن طريق القالب التشكيلي الذي يبرز شخصية المسيح في ألوإن زاهية من أعلى المنظر المعتم الألوان. ويتمشى هذا التأثير المزدوج مع البداهة كما يهيىء لظهور شخصية المسيح وكأنها منفصلة بذاتها عن الخلفية.

ويسير "مازاتشيو" في التظليل على طريقة بسيطة تتكرر بأسلوب موحد، وذلك بالمقارنة إلى "ديلا – فرانشيسكا" الذي تعرض لوحانه ألواناً زاهية في مناطق الضوء إلى جانب أخرى معتمة يستعملها في مناطق الظل، وبهذا يستعيض الفنان عن أسلوب التظليل المعروف بآخر من تأثيرات توحي بالظل والنور، كما يستغل اتساع فراغ لوحانه الاظهار بروز الأجسام على نحو يجعلها تبدو منفصلة عنه بدلا من اظهار ما تامة الاستدارة، كما هو الحال عند "مازاتشيو"، ويتولد من التباين بين ألوان الظل

والنور على هذا النحو ضرب من الإيقاع يمتد إلى التفاصيل، سواء بكل شخصية على حدة أم بالأشخاص في مجموعها، ويتوقف الضوء عن النبض –الذي هو خصيصة طبيعية فيه– بلوحات "ديلا – فرانشيسكا" ليشارك فيما يرين عليها من سكون، والواقع إن القوة التشكيلية عند هذا الفنان، ومحسوسية أضوائه وظلاله تتكيف دواما بمثالية السكون وبميله الفطري إلى طبع قوالبه بالنسق الهندسي، وتعكس تلك القوالب ضروبا من الحليات المجردة رغم قوة تركيبها.

ويشكل موقف "ديلا – فرانشيسكا" بين الواقعية والمثالية تبايناً بين هاتين النزعتين، أفبينما نرى المثالية عند "ماز أنشيو" وقد ارتبطت بواقع الأحداث ارتباطا جذريا إذا بها عند الآخر وقد سمت بالواقع أيا كان نوعه، ولهذا السبب لا نحس بواقع البعث في لوحة "ديلا – فرانشيسكا" بقدر ما نحس بما فيها من ايحاء بقوة النور الذي تشع به شخصية المسيح ممثلاً في أحد الجنود وقد حجب عينيه، وفي الثلاثة الآخرين الذين –رغم نعاسهم– يبدون إحساساً بالألم من تأثير ذلك الضوء في عبوره بهم، ومن هنا كان الضوء –وليس واقعة البعث– هو علة وجودهم في اللوحة. كما إن صورة المسيح لا تمت إلى الواقع البشري وإنما تمثل بتلك اللوحة مركزا للضوء يثير الرغبة في التأمل. ولهذا صاغها الفنان في حالة الثبوت وانعدام الحركة تأكيدا لصفتها الرمزية. ولئن سار "ديلا – فرانشسكا" – بطريقة عرضه للأشياء على مبدأ التمثيل الكامل لمشخصاتها إلى نهاية الشوط، فانه قد جرى أيضاً على اخفاء انفعالاته الذاتية من وراء مثالية التأمل، وهو نوع فريد لانشاء الرموز المحسوسة في لوحات التصوير.

ويعزى ما نلقاه من رحابة الأشكال وجمالها في لوحات "ديلا – فرانشسكا" إلى تنظيمها على نسق هندسى، لا إلى قوة تركيبها، ولكن مقدرات "مازاتشيو" في هذا الصدد تعزى إلى أسباب أخرى غير ذلك.

ولد "بيرو – ديلا – فرانشسكا" بين عامي ١٤١٠ – ١٤٢٠ وكانت وفاته سنة ١٤٩٢، ولقد أخذ الطابع التشكيلي في مبدأ حياته الفنية عن التقاليد التي تركها "مازاتشيو"، بينما أخذ عن آخرين غيره قواعد المنظور والرسم والتظليل

والتلوين، على إن مثاليته الخاصة بالجمال الهندسي وهندسة الأجسام والصفة التأملية للسكون كان جميعها نابعاً من ذاته، وكانت هذه الوجهة وثيقة الصلة بالمثالية الآنسانية المؤمنة بأصالة الآنسإن وقيمته السامية، الآنسإن بوصفه مركزاً للكون.

ولقد عاش هذا الفنان يحلم بمبدأ الصفاء السامي والجلال المشبع باللطف، فلم يعن بالبحث عن الصيغ المعبرة عن القوة والحيوية، ومن ذلك نشأ طابعه التمثيلى رمزياً يشير إلى الشخصية في محسوسية مثيرة للانتباه وفي تراكيب من الألوان والأضواء تحقق نوعاً اختص به من توازن صفتيه التجريدية والمحسوسية. والواقع أنه ليس أشق من إن نضع أيدينا على أهم عناصر فن هذا الفنان، تري أهو في مقدرته على تحقيق المعنويات في صور، أم في دوافعه التلقائية نحو التجريد؟ والواقع أيضاً أنه إذا كان التباين لا يقع الا بين أشياء متضادة مجتمعة – وذلك وفقاً للمنطق، فإن منطق الفن قد أثبت امكإن تحقيق هذا التوازن باجتماع عدد من الأشكال المتوافقة، وفي هذا المعنى المدني بجوهر الفن عند "ديلا – فرانشيسكا" الذي استطاع إن يارون وسائل تحقيق الصورة الآنسانية في لوحات التصوير مار دمروا على ساق، "مازاتشيو".

ولكن "ديلا بسر فرانشكا" إذ يتابع خطاه في هذه السبيل إنما يقيم في نفس الوقت بعض البنات في سبيل انتشار مبادىء سلفه، ذلك أنه أشاع بروحه الشغوفة بالتأمل صفة السكون في الأجسام، رغم أنه وسع مجال المنظور الهندسي والضوء في اللوحات.

وثمة اتجاه آخر في التصوير نلتقي به في اللوحة شكل (٨) التي مثل فيها الفنان "انتونيو – پولايولو" "خطف ديانيرا" ونقع فيهما على منظر طبيعى غائر في اتجاه العمق بدرجة أتاحت لظهور الأفق على بعد كبير، وتظهر شخصيات ثلاث قرب مقدمة المشهد، من بينها شخصية "هرقل"[١] الذي وقف على الضفة الغربية للنهر

[١] هرقل: شخصية خرافية ترمز إلى القوة المتناهية في الآنسان.

إلى يمين، وبيده سهم يوشك إن يصيب به "السنطور – نيسو"[٢] الذي يظهر بدوره على الضفة المقابلة متأهبا للفرار بالفتاة "ديانيرا" بينما تحاول عبثا التخلص منه، وتختلف معدلات النسبة بين حجم المنظر الطبيعي و بين الأشخاص الثلاثة في هذه اللوحة عن معدلاتها عند كل من " مازاتشيو " و " ديلا – فرانشسكا، كل الاختلاف، وترجع أسباب ذلك إلى إن وظيفة المنظر في هذه اللوحة ليست قاصرة على مجرد ايجاد صورة خلفية للأسطورة، بل إن ذلك المنظر يمثل جانبا هاما من اهتمام الفنان الذي نراه وقد عني فيه بتحقيق قيم تصويرية لذاتها وليست بالعلاقة إلى الشخصيات التي لم تعد تشكل في نظره مركز التصميم، بل تبدو وكانها طرأت على المنظر بطريقة عفوية.

ويشير ما سبق إلى ظهور وسائل جديدة في معالجة الصورة البشرية باللوحات، تقوم على الخبرة بعلم التشريح وبحركات الأعضاء.

والمقارنة بين أسلوبى "پولايولو" و"مازاتشيو" لا شك مجدية في هذا البحث. لقد كان ذلك الأخير يتصور الجسم العاري في اللوحة ككتلة في حركة، ولم يكن يعني بتحليل الحركات، بل كان يتجه إلى استغلال مظاهرها في توليد طاقة حية تتملك قوالبه التشكيلية، وكان التعبير عن الحركة ينصب عنده على الكتلة التشكيلية وليس على التحاديد الخارجية للأشكال، أما "پولايولو" فكان يرى الحركة ولكنه كان يعبر عنها على نحو آخر، إذ جرى على تحديد أشكاله بتخاطيط أكثر دقة، وعلى التهيئة للايحاء بالحركة عن طريق تتابع خطوط مستقيمة ومنحنية، وكان هذا الإيحاء يطرد من محيط الأجسام إلى داخلها بخطوط لاحقة تقوم بتأكيد الفعل، وبتحقيق صفة التشريح في إن واحد. وتعطي شخصية "هرقل" في لوحة الأسطورة مثلاً رائعا للأسلوب الذي عبر به "پولايولو" عن القيمة التشريحية وعن النشاط المهيىء لوقوع الفعل، ومن هذا نرى إن "مازاتشيو" كان يحقق مظهر الفعل في اللوحة بادماج صفة النشاط بالقالب

[٢] كائن خرافي نصفه الأعلى على هيئة البشر والأسفل على شكل حصان.

التشكيلى، بينما كان "پولايولو" يصيغ مظهر الفعل من تحليلاته التشريحية قبل إن يصيغ تعبيره عن الفعل في تجميع محكم التركيب.

كان "پولايولو" الفنان الفرنسي الذي استطاع إن يجني أكبر نفع من استعمال التشريح في رسم الأجسام البشرية للتعبير عن نشاطها الحيوي، وكانت صورة هرقل في لوحة الأسطورة من أكثر آثار الفن أصالة لهذا السبب، بينما اشتملت صورة السنطور "نيسو" على ما هو أكثر من التشريح، اذ عالجها –إلى مظهر الحركة والتشريح– بتأثيرات تصويرية معتمة السطح، أما صورة "ديانيرا" –بطلة الأسطورة– فلم يعن في رسمها بإظهار العضلات –حتى لا يهدم جمالها الآنثوي– بل أدخل في جانب من أجزائها عناصر هندسية، فرسم وجهها بيضيا وأذرعها أسطوانية دون إن يعرقل ذلك من وضوح حركتها، ومن أجل هذا كانت دلائل الحركة في صورتى هرقل والسنطور أكثر طبيعة منها في صورة "ديانيرا".

ولم يقتصر "پولايولو" في بحثه عن النشاط والحركة على استعمال الخطوط والتشريح، ذلك إن النهر الذي يعبره "السنطور – نيسو" يعرض تياراً سريعاً –لا يمكن التعبير عنه بخطوط– وإنما بلمسات لامعة من الضوء في كتلة الظل، ويمكن إن يقال هذا أيضاً في رسم المنظر. حيث ينشأ عن تتابع الظلال ضربا من الذبذبات، يساعد على تحقيق النشاط والحركة.

وبمقارنة هذا الأسلوب من تصوير المناظر عند "پولايولو" بأسلوب "ديلا – فرانشيسكا" في اللوحة شكل (٧) نلاحظ انطباع خصائصه بالثبوت المطلق عند الثاني، بينما نراه عند الأول نشيطاً مطبوعاً بالحركة، وبهذا يمكن حصر وسائل التعبير عن الحركة في نوعين، أحدهما و يخص أولئك الفنانين الذين يجدون أسباب الحركة في التركيب الكامل للأجسام، وفي هذه الحالة تشير الحركة إلى قيام فعل، وعندئذ يصبح استعمال الخطوط أحسن سبيل للتعبير عنها، أما النوع الثاني فنصادفه بين عدد آخر من الفنان ين، يجدون صفة الحركة فيما يغشى الأجسام –خارجاً عنها– من تأثير التباين بين النور والظل، الأمر الذي يجعل الترجمة عن الفعل في حركة عن طريق

الخطوط شيئاً عقيماء ولكن الذبذبات التي تنشأ عن ذلك التباين تطبع الجسم بخصائص الحياة –حتى ولو كان في وضعة كالرقاد أو الجلوس– وفي هذه الحاله يصبح استعمال الألوان أحسن سبيل للتعبير عن الحركة. وينتسب النوع الأول إلى تقاليد الفن بمدينة فيرنسه، أما الثاني فيتخطى تلك التقاليد لينشى؛ تأثيرا تصويريا. ولقد استعمل "پولايولو" كلى الأسلوبين.

وتركيز الاهتمام على شخصية الآنسإن والاحتفال بإبراز شأنه كمحور للطبيعة –كما رأينا في آثار "مازاتشيو" و"ديلا – فرانشسيكا" لا تظهر في لوحات "پولايولو" على نفس المستوى، فلقد وجه ذلك الفنان عنايته إلى التعبير عن مظاهر صراع الآنسإن في الحياة واستخدام الطبيعة بكل طاقاتها لتسهم في هذا الصراع بدلاً من ابراز صفات العظمة والجلال والجمال في شخصية الإنسان. وتبدو العلاقة بين الطبيعة والآنسإن في آثار "پولايولو" على نحو أقوى مما كانت عليه في آثار مصورى فيرنسة السابقين، وتسمى هذه العلاقة بالحركة، وبمعنى آخر بالصفة الشاملة لكلي الطبيعة والإنسان، ولقد اختفي بهذا الطابع الرمزي الذي كان يرين على لوحات التصوير، وتحول مركز الثقل في لوحة الأسطورة من الآنسإن إلى النهر، كما تحولت الصفة الدرامية للشخصيات البشرية إلى أخرى روائية الطابع، حتى حين تحتل الجزء الأمامي من عناصر اللوحة. ويمكننا إن نقول إنه إذا رغب مصور في إن يقيم أجساما بشرية من داخل منظر طبيعي، فإن الأمر لا يعدو إن يكون تنظيما لهذه العناصر بعضها إلى جانب بعض، ولكن تحقيق الوحدة فيما بينها يأتي بربطها بالحركة على نحو ما، وهذا ما كان يعنيه "پولايولو " في لوحة الأسطورة –وليس الأسطورة لذاتها–، ومن أجل ذلك نرى فيها هرقل في لحظة انطلاق السهم دون واقعة انطلاق السهم، بينما تعبر "ديانيرا" عن يأسها بدلاً من محاولتها الهرب بالفعل. وتتجلى مقدرة "پولايولو" في تجسيد الوقائع في نشاطات على نحو ملحوظ من القوة، كما يتمثل أيضاً في منهجه الشاعرى، ومن هذا كانت عنايته بموضوع الحركة بأكثر مما عنى به أي فنان آخر بغير نسيه خلال القرن الخامس عشر .. على إن تركيز اهتمامه في التعبير عن ألوان

النشاط في الأجسام بدلاً من إبراز مظاهر الأفعال إنما نشأ في فنه عن التقاليد التي أرساها كل من "چيوتو" و"مازاتشيو" و"ديلا فرانشيسكا".

ولد " أنتونيو – پولا يولو" بمدينة فيرنسه عام ١٤٣٢، وكانت وفاته في روما سنة ١٤٩٨، ولقد شملت اهتماماته فنون التصوير والنحت والصياغة والحفر، واستطاع إن يطبع آثاره على اختلاف أنواعها بالنشاط الحيوي، وإن يبلغ في التعبير عن الحياة فيها إلى المستوى الأعلى، رغم أنه لم يخلف آثارا كبرى منتهية، ولعل ذلك كان عن شعورن بإن الحياة تقصر عن إن يكرسها على مثل هذه الآثار الكاملة، بينما كانت مظاهر نشاطه الخلاق تتدفق في غزارة من كل الآنواع، ومن هنا كانت ابداعيته مرتبطة بالظروف التي تسنح له بالعمل، فإذا ما سنحت بلغ أقصى مراتب الإبداع، هذا إلى ما كانت تنطوي عليه نفسه من ضروب الأذواق الفنية التي بذر بذورها في حياته ثم آتت ثمارها فيما تلى من أجيال.

واللوحة شكل (٩) تمثل موضوع الربيع للمصور "ساندرو – بوتيشيللى" ونرى فيها عدداً من الشخصيات وكانها نقوش بررت بألوانها الزاهية على خلفية معتمة، ولكن قتامة ألوإن الروض تنحل بالزهور التي تنتشر على سطحه بألوانها المختلفة، أما ظلمة الأشجار فتجليها أشعة الضوء التي تأخذ طريقها من خلال الأغصإن نحو الروض: وتشكل الأزهار وضوء السماء عنصر التوزيع في الخلفية المعتمة.

ومن الملاحظة إن التباين بين الشخصيات البشرية الحافلة بالضوء وبين الخلفية المعتمة في لوحة الربيع يبدو فيها على درجة أكبر مما هو عليه عند "مازاتشيو" أو "ديلا – فرانشيسكا" أو "پولايولو" بينما يبدو طابعها التشكيلي أكثر بساطة منه في آثار "مازاتشيو" الذي كان يوجه اهتمامه إلى الكتلة لا إلى الخط الخارجي للشكل، ولهذا كان "بوتيشيللى" أقرب بأسلوبه إلى "پولايولو" منه إلى الآخرين، على إن الخط بأثارهما –رغم ما بينهما من تشابه في النزعة– يختلف عند الواحد عن الآخر اختلافاً كبيراً، ذلك أنه بينما يطبعه الثاني بالنشاط والحركة للايحاء بفعل، إذا بالصور "بوتيشيللى" يحرك شخوصه ليحقق إيقاعاً لا ليوحي بنشاط، وإنه ليشبه إيقاع رقصة

بطيئة تثير التأمل الغنائى وليس الدرامي، وإنه لينتشر في خطوط على سطح الأجسام يبثها الفنان من خلال التظليل –محكم التركيب والآندماج– ليستجيب لمثالية لا تمثل إلا ذاتها.

ويشترك كل من "بوتيشيللى" و"سيمون مارتينى" شكل (٥) في ذلك الولوع بالايقاع الخطى وبطابعه المتموج، على أننا لا نجد في لوحات الثاني ما نجده من توازن بين الخط والتشكيل في صور الأول، ويرجع ذلك إلى الصفة الزخرفية في خطوط "سيمون" تطغى على ماعداها من عناصر فنه، أما طابع "بوتيشيللى" فتشكيلى يضع الخط في خدمة التشكيل، ومن ذلك سمي بأعظم شعراء الخط، رغم أنه قد يوجد شعراء آخرون في عالم الخط، وقد يكون من بينهم عظماء أيضاً.

على أننا نستطيع إن ندرك سر الحماسة للفنان "بوتيشيللى" –ومصدرها في أغلب الظن رقة خطوطه ورهافتها– وأننا لنعجز دائماً عن تحديد المواضيع التي ينتهي فيها الخط بلوحاته ليبدأ التشكيل.. حقاً إن هذه المعابر التي يندمج الخط فيها بالتشكيل لهي الينبوع الحي الذي يضفي الرقة على فنه.

ومن المشاهد إن خصيصة التركيب عند "مازاتشي" و"پولايولو" تسيطر على الصفة الزخرفية في آثارهما، بينما تتخذ هذه الصفة عند "بوتيشيللى" أهمية خاصة، فهو يرفض استعمال البعد الثالث في صورة رغبة في تهيئة السبيل لظهور الشخصيات البشرية منفصلة عن سطح اللوحة، وذلك بعد إن يعنى بتمثيلها في بروز، بحيث لا تشغل حيزا في اتجاه العمق. ويعلن "مازاتشيو" عن يأس آدم وحواء في لوحة الخروج، كما يعلن "پولايولو" عن غضب هرقل بلوحة الأسطورة، بينما لا يعلن "بوتيشيللى" عن أي نوع من الآنفعالات التي تسيطر على شخوصه في لوحة الربيع، بل يعرض طريقة أحساسه وولوعه بالرقة في غنائية شاعرية، وبهذا يستعيض بالأشكال المبتكرة التي تتحدد بالخط والتظليل عن الموضوع.

ولكي ندرك صفات "بوتيشيللى" كفنان، لا يسعنا إهمال اختياراته للموضوعات

التي يعالجها في لوحاته، وتعرض لوحة الربيع شخصية "كيوبيد" بقوسه ورمحه، ثم "فلورا" التي ترتدي ثوباً مزهواً، وفي من بعدها "فيناس" متقهقرة إلى الوراء قليلاً، وفي النهاية الربيع ويبدو على هيئة فتاة –يبين ثوبها الشفيف عن معالم جسدها– بينما يدفع بها "فير" الشاب الآنيق في رفق إلى الأمام.

ترى لم حشد الفنان كل هذه الشخصيات دون ما علاقة من فعل مشترك يربط ما بينها؟

ويلزمنا الجواب بإن نرتاد منابع ثقافته الأدبية حيث نلتقي بالشاعر "لو كريتسي" الذي كان أول من جمع في قصيدته "دى – ريروم – ناتورا" بين فيناس والربيع، ثم بالشاعر "پوليتسيانو" صديق الفنان ومعاصره، وكان قد عالج موضوع العلاقة بين "فيناس" والربيع، وفي النهاية بالشاعر "أوراتسيو" الذي تحدث عن فيناس وربات اللطف الثلاث وميركور، وليس من شك في إن "بوتيشپلي" كان قد عثر على دوافعه نحو التعبير عن الرقة في شخوصه سواء في الشعر اللاتيني أم المعاصر فيما اختاره من موضوعات لاءمت نشاطه الخلاق.

وفي هذا المعنى كتب "لو كريتسيو" في رسالة إلى فيناس يقول:

- إن الكائنات كلها لتحظى برعايتك
- ومن أجلك يتألق نور الشمس
- وتسكن الرياح عند مقدمك
- وتتبدد الغيوم عند مطلعك
- وعلى طريقك تنشق الأرض عن أجمل الأزاهير
- ويبتسمم البحر لمرآك
- وتسطع أضواء السماء غامرة، وعندما يحل الفصل الجديد بمفاتن الربيع، يعود زفير ليخلع البهجة على الأرض.

- إننا نحيي عودتك أيتها الربة
- بقلوب والهة معذبة ينعشها النسيم
- قلوب تهتف باسمك ما حيينا.

وفي أبيات أخرى يصف "پوليتسيانو " بأبيات من قصيدة "جيوشرا" مملكة فيناس حيث تعيش ربات اللطف، وحيث تزين كل امرأة جدائلها بالزهور، وحيث يروح زفير ويغدو طائرا يتحين الفرصة اليختطف "فلورا" التي كانت تنبت الأزهار حين تمس الأرض بأقدامها.

وبهذا كانت لوحة الربيع قصيدة نظمها مصور من خطوط وألوان، ولست أعني بهذا ما يجري القول به من إن لكل صورة رسمها فنان قيمة شعرية، بل أقصد به إلى المعنى الدقيق الذي يشير إلى موضوع لوحة سبق إن عالجه الشعراء.

ولنا إن نتساءل الآن عما كان لهذه المنابع الأدبية من تأثير في فن "بوتيشيللى" وعلى أي نحو وإلى أي مدى كان هذا التأثير؟ .. يقول "البرتى" الكاتب الفيرنسي إن ربات اللطف اللائي يظهرن متماسكات بالأيدي إنما ترمز إلى التحرر. ويبدو إن هذه العبارة قد أوحت إلى المصور "بوتيشيلى" بوضعاتها في لوحته، على أنه من البديهي أيضاً إن قيمتها الفنية لا تعتمد أساسا على تماسكها باليد، حتى ولو لم ندرك في أيامنا هذه نوع الايقاع الذي صاغها به الفنان دون هذا الإتصال الواقعي بالأيدي وإذن يوجد في صياغة هذه الربات ما هو أبعد من ذلك، سواء ما فيها من تشكيل خطى أو من دوافع شعرية استوعب الفنان كليهما.

وينطبق ذلك أيضاً على عناصر أخرى شعرية باللوحة، فشخصية "زفير" ترمز إلى النسيم وقد تجسد في شاب يلاحق الربيع الهارب –الذي جسده الفنان في هيئة فتاة– ثم "فلورا" –وقد اكتست بالزهور– وكيوبيد الذي يرمي العاشقين بالسهام، كل أولئك من عناصر الشعر، على أنه كان يمكن تجسيدها في الصورة بطريقة تختلف عما ظهرت به في صورة الربيع.

ولكن الشاعر "لوكريتسيو" يعلن في آثاره عن عقيدة يدين بها بصدد الطبيعة، بينما يدين "بوتيشيللى" بغيرها، كما يرفض هذا المصور تلك التصورات الساذجة التي يعرضها "پوليتسيانو" في آثاره الشعرية، ويرتبط حب الطبيعة عند "بوتيشيللى" مثالية الكائن الآنسانى كما يرتبط خياله بفكرة الخطيئة وفقاً للمفهوم المسيحي، وبهذا تغشى صوره الطبيعية مشاعر من الحزن تحول مثاله الجمالي النضير إلى مثال أرق وأقل جمالاً ونضارة، ولكنه أكثر روحانية، يعبر به عن هذا اللطف. ويتجه هذا اللون من الإحساس إلى تحديد صارم –وإن أمكن استعمال المجاز للرمز إليه– ولو أننا وقفنا قليلاً عند الصفة التي خلعتها الوثنية على "فيناس" وبخاصة عند الشاعر "لو كريتسيو" لأدركنا أنها لم تكن ربة بالنسبة إلى "بوتيشيللى" بل كانت بالنسبة إليه صنماً محطماً.

وتشكل تلك الرقة المشبعة بالمشاعر الحزينة مثالية "بوتيشيللى) كما كانت ينبوعاً صافياً ينهل منه خياله، ولقد عبر هذا الفنان عن تلك المثالية بايماءات من أنواع مختلفة في كافة لوحاته، سواء أكان موضوعها دينياً أم أسطورياً، وسواء أكانت الشخصية التي يعالجها "فيناس" ربة الجمال أم مريم أم المسيح. ولقد هيأت له هذه المثالية مكانا على حدة بين معاصريه، كما فرضت عليه لونا من العزلة أشاع في نفسه الشعور بالوحدة، وأننا لنحس بقرب هذا الفنان من اتجاهاتنا كما لو كان فناناً معاصرا، ومرد ذلك إلى صفاته التقدمية، وإن "بوتيشيللي" ليدين بطريقته الغامضة إلى تلك المثالية.

وتجدر بنا الإشارة إلى الجو الإجتماعي للوحة الربيع التي قصد بها إلى تزيين جدار بقصر أحد أعضاء أسرة "ميديشى" – يمت بصلة القرابة إلى "لورنسو – دى – ميديشى" حاكم مدينة فيرنسة، وكانت الحركة الآنسانية قد أشاعت الرغبة في تناول الفنان ين الموضوعات الأسطورية بكتب الأدب وفي اللوحات سواء بسواء، وكانت مملكة فيناس –ربه الجمال اليونانية– من الموضوعات التي أوحى بها شعر الشعراء، ولم يكن القصد من عرض مشاهد هذه المملكة دراسية وقائع أو أحداث خاصة

بالتاريخ، بل كان القصد من ذلك الاستمتاع بصور من ذلك العالم الوثني المرح، وبهذا المعنى كانت لوحة الربيع صورة زخرفية على غرار صور الأستار المنسوجة، ويلقى ذلك ضوءاً على أسباب عرض الشخصيات على النحو الذي نراه بها، لإن الأمر لم يكن موضوعا للتمثيل. وكان ذلك الطابع الزخرفي ملائما لعبقرية الفنان، اذ أتاح له إن يتأمل شخوصه في اللوحة، وإن يطلق العنإن لخياله حسب هواه، ولكن هذا الطابع الزخرفي لم يضعف قط من الصياغة التعبيرية عن تلك المثالية، أو إن يخفي آثار مثاليته المطبوعة بالرقة واللطف، وبهذا لم تكن اللوحة وظيفة اجتماعية خارجة عن إن يكون موضوعها سبباً إلى تحقيق فن خالص.

هاكم تحليلا للخط عند "بوتيشيللى"، ولقالبه التشكيلي وتصميماته المرتبطة بالسطح، ووجهته إلى الجمال والرقة، وعلاقاته بالأسطورة الوثنية وبالسيرة المسيحية، وبمنابعه الأدبية ولنظراته التي تتردد بين عالمين، ولصياغاته التعبيرية ولطابعه الزخرفي. وإن آثار هذا الفنان التتألف أساسا من عناصر تنحصر في الخط واللون والتصميم والمادة الآنفعالية والموضوع والجذبيات الاجتماعية. وقد نرى كل ذلك في آثار العاديين من مصورى عصره، ومن أجل ذلك كان فنه أسلوبا من التأليف بين تلك العناصر على نحو خاص من الجدة والتناغم، وتجديد الطبقة لكل منها، وهو في ذلك إنما يذهب إلى أبعد من ذاته ليصنع واقعه الفني من عناصر الفن وليس من عناصر الطبيعة. وإن دوافعه الشخصية وما يكمن في ذاته من ألوإن النشاط الخلاق وما يتمتع به من طبعية أحلامه وتلقائيته وبديهيته ليطبع آثاره بالقيمة الكونية.

وتنقل لنا الصورة شكل (١٠) لوحة عذراء الصخور للفنان "ليوناردو – دا – فينشي"، وأول تأثير نتلقاه عنها يتمثل في إحساسنا إن صور الأشخاص التي تعرضها ليست على درجة محسوسية من البروز، بل إن المغارة لتحيط بما كان منها في مقدمة اللوحة. ولقد نوهنا عند الحديث عن "پولايولو" بالأهمية المعطاة للمنظر في لوحة "خطف - ديا نيرا" وبالرغم من ذلك فإن شخصياتها تبدو منفصلة عنه، أما في "عذراء الصخور" فنرى المنظر وقد احتضن ما فيها من صور الأشخاص، ومعنى ذلك إن

"ليوناردو " عنى بتحقيق الوحدة بينها وبين المنظر، بينما جرى كل من "مازاتشيو" و"ديلا – فرانشسكا" و"بوتيشيللى" على شغل فراغ لوحاتهم بالأشخاص التي تقوم بتمثيل موضوعاتها. ويعني ذلك إن "ليوناردو" يهتم بالفراغ المحيط بصور الأشخاص في لوحاته بدرجة ملحوظة لاستخدامه في تسجيل منظر يوحي بحالاتهم النفسية، أما الأشخاص فيها فتبدو متواضعة لا تدعي القيام بدور تمثيلي، بل نراهيم وقد اندمجوا في كل، وكان عناصر اللوحة قد وهبت نفسها للتعبير عن مجموعها بما في ذلك الناس والحجارة.

والتظليل عند ليوناردو يبدي ميلا إلى ص فة الهمس: فبينما تطغى طبقات الألوان الزاهية في لوحات "ديلا فرانشيسكا" و"پولا يولو" و"بوتيشيللى" على مناطق الظل لتؤكد المتانة التشكيلية في أجس ام البشر، إذا بالفنان "ليوناردو" يضاعف من اتساع مناطق الظل رغبة في اظهار الأجسام على نحو من الطراوة وبخاصة عند التحاديد. وبمعنى آخر بينما يتجه التظليل عند "پولايولو" إلى الرغبة في فصل القوالب التشكيلية للأجسام عن الخلفية، إذا به يتجه عند "ليوناردو" إلى تعويم الأجسام في جو اللوحة.

ولقد أصبح التظليل منذ ظهر "ليوناردو" عنصراً أساسياً في اللوحة ولم تعد للأجسام تحاديد ثابتة، بل أصبحت أشكالاً مفتوحة على الأضواء والظلال التي تنبع من خارج الأجسام، وفي هذا يحقق "ليوناردو" ضرباً من التأثير التصويرى بدلاً من تلك القوالب التشكيلية المعروفة، وبهذا تصبح التحاديد أكثر رقة كما تظهر الأجسام في اللوحة وكانها كتل عائمة في الفراغ لا يجمدها ذلك التركيب الصارم المأثور عن مصورى فيرنسه من الجيل الخامس عشر. والواقع إن الصلابة التركيبية تمثل ضرورة بالنسبة إلى أولئك الفنان ين الذين يتجهون في نشاطهم إلى البحث عنها، ولكن مثالية " ليوناردو" التشكيلية تختلف عن ذلك. وانه ليس من الحق في شيء إن نطالبه بما لم يرد هو إن يقدمه إلينا.

وغيومية التظليل تشكل مثالية "ليوناردو" ولو أنه سار كغيره على منهاج الشكل

التركيبي في التصوير لتحطمت تلك الغيومية، ولقد حقق مثاليته ورفض من أجل ذلك كافة العناصر البصرية التي لا تلائمها، ولهذا كان على حق من وجهة النظر الفنية.

ربط "پولايولو" صفة النشاط الحيوي في الجسم الآنساني بالتشريح بعد إن اكتشف ضربا من العلاقة بينهما، وعبر عن ذلك في آثاره بوسائل شخصية نهض بها إلى درجة الكمال. ولكن الرسومات التي نفذها "ليوناردو" عن الجسم الآنساني في الحركة تؤكد المامه بالتشريح بدرجة أكبر منه، على أنه حين صور لوحة عذراء الصخور كان يدرك إن هذه الصورة لا تستهدف عرض حقأئق عن التشريح أو استعراض خصائص نشاطه المنوع، كما كان يدرك إن صلابة الخط وعنف الحركة إنما يهدمإن ذلك الطابع الغيومي الذي يمتاز به، ومن أجل ذلك عمد في تصويرها إلى إذابة تلك العناصر في غيومية رفيقة، وقد نجح في ذلك على أقصى درجة من الكمال.

والواقع إن "ليوناردو" كان يتمتع بذهنية على المستوى الكوني، فلقد كان مصوراً ومهندساً وكاتباً ومخترعاً وعارفاً بأشياء علمية متعددة، كما تكشف دراساته في الألوان عن مدى اهتمامه بالبحث في ماهياتها وخصائصها، وعلى الرغم من إن هذه الدراسات تحظى بالآنتشار في عصرنا الحاضر –بحيث أصبحت من الأشياء العادية– الا أنها كانت حينذاك مجهولة على الكثيرين، ولكن (ليوناردو) لم يستعرض خبراته في الألوان بآثاره التصويرية، بل كان يخضع انسجاماتها لغيومية التظليل، بحيث انحصرت ألوإن لوحاته في تلك الدرجات المحدودة من المحايدات، مما كان مأخذا عليه في كثير من الحالات.

ولو إن "ليوناردو" كان قد خالف عن منهاجه واون وحدات لوحته بالألوان الزاهية لكان قد أنتج تفاهة فنية، ولكنه مضى على منهاجه الخاص تحقيقا لأهدافه الأساسية، لأنه فنان، ولإن من حق كل فنان إن يختار طريقه وفقاً لما يحب ويهوى.

والرحابة الملحوظة في نسب الأجسام البشرية عند "مازاتشيو" والمهابة التي تحف

بها عند "بيبرو – ديلا – فرانشيسكا" والنشاط الحيوي الذي يخلعه عليها "بولايولو"، واللطف الذي ينبعث منها في لوحات "بوتيشيللى" كانت من الصفات التي عبر عنها أولئك الفنان ون في اهتمام بالغ بالجسم الآنساني بصفته المألوفة، وإنما كانت مثالية كل منهم تخول لهم إن يتناولوا بالتسجيل تلك الأشياء التي يقبلونها على أنها واقع. أما "ليوناردو" فقد تصور مثاليته على نحو أسمى من الواقع، وكانت تلك المثالية من طبيعة تجويدية تمتاز بالرقة، بحيث عبرت أشباه الظلال والغيومية في الأجسام التي صورها بلوحاته عن نوع خاص من اللطف الصامت.

والمظهر الفني لشخصية "ليوناردو" – وليس القصة التي يرويها يتمثل في المشهد الذي تظهر فيه العذراء جالسة تقدم يوحنا الصغير إلى المسيح ليباركه، بينما يشير ملاء بأصبعه إلى يوحنا كي ينحني له.

ويمكن إن نأخذ على الفنان ما يبدو بهذه اللوحة من الاضطراب في طريقة التجمع التي اختارها لتلك الشخصيات على السطح، وفي فتور عواطفها، وللرمزية التي طبع بها ايحاءاتها .. ثم تكلف ذلك الملالي الذي يبدو وكأنه يريد لفت الآنظار إلى جماله، والإشارة بالسبابة، ثم ذلك الاستعداد لفعل لم يتبلور في شيء، والحركة المعلقة .. إلى آخره.

والواقع إن فن "ليوناردو" لا يتمثل في المشاهد الدينية، وإنما يتمثل في تلك الرقة المتناهية وفي غيومية تظليلاته، واننا لنعثر فيما كتبه هو نفسه عن مواطن الجمال التي كان يستوحيها، اذ يقول. " إن وجوه البشر لتبدو في أكمل بهائها عندما يقبل المساء، وحينما يكون الطقس غائماً ... إن أضواء النهار تبدد ذلك البهاء .. وإن الظلال الداكنة لا تدعنا نرى شيئاً، وخير الأمور الوسط ..".

ومعنى ذلك إن غيومية الظل كانت تشكل بالنسبة إليه مثالية خاصة من الجمال والرقة والابداع. ومن أجل هذا كان يضحي بكل شيء.

ولد "ليوناردو" عام ١٤٥٢ ببلدة "فينشي"، وكانت وفاته في فرنسا سنة

١٥١٩، ولقد ظل أميناً على تقاليد فيرنسه الفنية، كما تأثر في مبدأ حياته بالفنانين "بولايولو" و"فيروكيو" ولكن سرعإن ما وجد طريقه الخاص، فتوفر في إيمان لا ينضب على تنمية استعداداته للعلم عن طريق الرسم، وضرب في دراسة التشريح والميكانيكا ومجاري المياه والطيرإن وغير ذلك بقسط وافر، واستخدم –في هذا– الرسم كأداة للمعرفة مركزاً على قيمته، وكان إحساسه مرهفاً برقة الوجود كاحساس الشعراء به، كما اكتشف علاقة بين الإنسان والوجود في زواياه المظلة، وكانت فيوضه العلمية والفنية تنبثق من ذات المنابع، ألا وهي الخطوط.

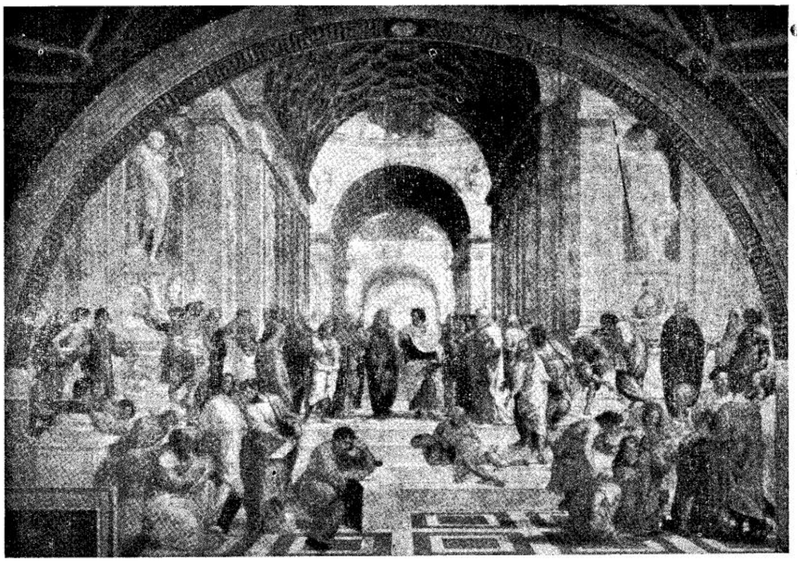
ولقد أدرك "ليوناردو" إن عالم الفن يختلف عن عالم العلم، واقتنع بإن قيم الجمال والرقة إنما تنبع من واقع طبيعي، ومن أجل ذلك ظل وفياً للعقيدة الغيومية، كما ظل مؤمناً بإن السمو الفني إن هو إلا الهروب من الواقع، بينما كان يعتمد على ذلك الواقع في مباحثه العلمية، ولكن شعر الظلال لم يكن هروبا بل كان إدراكاً مرهفا لقيم الضوء والظل كقيم جوهرية في التصوير، ولهذا كان "ليوناردو" أول من شق طريق المثالية التصويرية للعصور الحديثة. وتدل ظاهرة تحقيقه لمثاليته التصويرية عن طريق المحايدات بدلا من طبقات الاون، على إن ذهنه كان أسبق من عينه، ولم ينزع ذلك شيئاً من عظمته الفنية، ولقد نبذ "ليوناردو" فكرة البحث عن اللون ليعيش قانعاً في الظلال، إذ وجد بالزهد في الألوان ثراء فينا، وأكتشف به رقة كامنة أكثر قيمة من الجمال الخارجي .. في ذلك المجال نلتقي بفنه المطلق والخالد بعيداً عن مفضلاته العارضة.



ش – ١١ – "رفايللو" عذراء سيسيليا حوالي سنة ١٥١٩



ش – ١٢ – "انجل" نذر لويس الثالث عشر سنة ١٨٢٤



ش – ١٣ – "رفايللو" مدرسة أثينا – سنة ١٥٠٩ – ١٥١١

الفصل الثالث

البرج العاجي

شكل (١١) "رافايللو"	عذراء سيستينا
شكل (١٢) " أنجر"	نذر لويس الثالث عشر
شكل (١٣) "رافايللو"	مدرسة أثينا
شكل (١٤) "بيفى – دى شافان"	منظر من العالم القديم

لعل لوحة عذراء سيستينا شكل (١١) للمصور "رافايللو" أشهر لوحة دينية أخرجها هذا الفنان الذي يعد في طليعة المشاهير من أساتذة عصر النهضة الكلاسيين، ولهذا كانت في رأي الكثيرين النموذج الكامل للطراز الكلاسي. على أنه من واجبنا إن ننظر إليها بنفس الطريقة التي نظر بها إلى لوحات التصوير الأخرى، مركزين اهتمامنا على أسلوبها التعبيري بدلا من التركيز على تلك العوامل التاريخية الخارجة عليها، فنضع جانبا ما أثاره محبو الفن من حماسية لها عبر أجيال كثيرة، ونتغاضى عن تأثير عصر العجائب فينا وهو عصر النهضة، وننسى ما نسجه الخيال من أساطير حول جمالها وروعتها.

ومجموعة الشخصيات الدينية التي تعرضها تلك اللوحة تبدو من خلال نافذة مفتوحة، على جانبيها أستار معلقة، بينما يظهر جزء من سياجها من أسفل، وتتجلى العذراء مريم من السماء بين السحب تحمل طفلها المسيح بين ذراعيها، وإلى جانبها القديس "سيستو" الذي يرى جالساً فوق السحب أيضاً في موضع أقل انخفاضا من المكان الذي تقف فيه العذراء موجها باشارة من يده أنظار الخلصاء إلى المسيح. وتجلس القديسة "باربرة" بالجهة المقابلة شاخصاً بصرها صوب الأرض التي لا ينلهر

شيء منها باللوحة، ومن أسفل هؤلاء جميعاً يتكيء ملاكان صغيران بأذرعهما على سياج النافذة.

والمشهد بهذا يشتمل على رؤية وقصة ..

ولنبدأ بالقصة .. إن الشخصيات الممثلة باللوحة تظهر فيها أكبر من مثيلاتها باللوحتين شكل (٧)، وشكل(١٠) للفنان ن "ديلا – فرانشيسكا" و"ليوناردو"، كما أن المشهد يقتصر فيها على الأشخاص والسحب بحيث لا يظهر شيء من الأرض، وتتخذ الأجسام المظهر الكتلي في تفاصيل تؤكد حجومها، بينما تشكل السحب خلفيتها، والمشهد في مجموعه يثير الاحساس بنوع من العظمة فريد في بابه، سواء لما في تكوينه من دقة التناسب أم للبساطة التي شكلت بها الشخصيات التي تظهر بألوانها الداكنة على خلفية ملونة بالألوان الزاهية، مما يوحى بطابعها التصويرى بصفة غالبة على الصفة التشكيلية التي تتطلب عادة عكس الوضع – أي تلوين الأجسام بالألوان الزاهية على خلفية معتمة.

ولكن "رافاييللو" –كان يستهدف احداث تأثير تشكيلي– قد عمد إلى إظهار الأجسام في استدارة تامة عن طريق تأكيد عنصر التظليل، كما عمد إلى توزيع منابع الضوء بحيث كان منه ما يهبط من السماء أو ما ينعكس على الأجسام –كل على حدة– من مركز بأعلى اللوحة، وهذا الأخير يبدأ من العذراء والطفل ثم يتجه إلى أسفل ليغمر الجانب الأيمن من جسم القديس "سيستو" ثم يذهب ليضيء الجانب الأيسر من صورة القديسة باربرة. واللوحة بهذا تجمع بين الطابعين التصويرى والتشكيلي اللذين يظهر إن بها في توافق تام يخلع على الأجسام كلى المتانة والخفة، فأما المتانة فلضرورة ابراز جلال المشهد، وأما الخفة فعن احساس بالجو الذي يناسب وجود الأجسام في السماء، وأننا لنقع على نوع آخر من ذلك التوافق بين الصفتين التركيبية والتجميلية في رسم الأجسام بهذه اللوحة أيضاً حيث تختص الأولى بإبراز استدارتها، بينما تختص الثانية بتنظيم المظهر العام للتصميم الذي يتخذ هيئة هرمية قائمة على قاعدة مربعة. كما نقع على علاقة أخرى مماثلة تربط ما بين مسطح

المشهد وعمق الفراغ.

وبإمعان النظر في أسلوب تصميم هذه اللوحة يتبين لنا أنه يساير طبيعة السطح، بينما توحي استدارة الأجسام بما تشغله من حيز في الفراغ يبرز طبيعة العمق. على إن هذا التصميم يمتاز بالثبوت والاحكام، فالشخصية الأساسية –وهي العذراء– تتوسط الفراغ، بينما يظهر القديس "سيستو" عن يمينها والقديسة باربرة عن يسارها في تماثل غير تام تماماً. وتتصل كتلة القديس بأحد الملاكين، بينما تتجمع القديسة في كتلة أخرى تظهر على مستوى أكثر ارتفاعاً من السابقة. وبهذا يمكننا إن نتخيل خطين متوازيين، أحدهما يصل ما بين رأس القديس والعذراء، والآخر –ويقع بين رأس الملاك الأيسر وكتف القديسة باربرة– ويوحي اتجاه كل من الخطين الإحساس بالعمق وبمبدأ وقوع حركة. هذا كما حقق الفنان –بخطوط حلزونية بثها في ثنيات الازار الذي يلف جسد العذراء فيغطي كتفها الأيسر ثم يطرد إلى أسفل ليتصل بكتلة القديسة– حقق توازناً بين الثبوث الملحوظ في أسلوب الرؤية وبين تعبرية الحركة.

ويثير هذا التوازن في من ينظر إلى اللوحة الشعور بواقعية الأجسام رغم ظهورها بين السحب، على إن هناك عنصرا تصوير يا يسمو فيها على الواقع العادي ويشكل مثالية "رافاييللو". فمن أي الأشياء يتألف؟

من المؤكد إن هذا العنصر ليس ناشئا عن الطابع الديني للوحة، سواء أكان من وحي خارج على الفنان أم عن انعكاس صفاته الخاصة على انتاجه. وبمقارنة الطوابع الدينية في لوحات " چيوتو " و "مازاتشيو" و"ديلا – فرانشيسكا" (شكل ١، ٦، ٧) بطابع "رافاييللو" في لوحة عذراء سيستينا، يتبين لنا كيف إن الشخصيات التي تعرضها تلك الأخيرة أقرب ما تكون إلى صور جماعة من الممثلين يؤدون أدوارهم بمهارة ملحوظة، وليست من الشخصيات المقدسة بالفعل، ذلك إن فكرة الجمال تشكل مثالية "رافاييللو"، وإن ما عرضه من بهاء يحف بالعذراء، ومن براءة تنطق بها صور الملائكة الأطفال، ومن جمال تصويرى بثه في رسم القديس "سيستو" ومن تواضع وعاطفية خلعهما على رسم القديسة باربرة، إن هي إلا مظاهر مختلفة لمثاليته

الجمالية.

والواقع إن الثقافة الكلاسية بايطاليا كانت قد بلغت حدا عظيما من الآنتشار في عصر "رافايللو" فأخذ عنها فكرة الجمال المثالي الذي كان يتمثل في زعمها بالهندسة وليس بصور الكائنات الطبيعية، وكان أرسطو يؤكد إن للجمال جذورا رياضية، ومعنى ذلك أنه لكي يكون الشكل جميلا فلا بد من إن يقترب من النظام الهندسي. ولقد كان المصور "زيوسى" – الفنان اليوناني القديم يسير في تأليف الجمال المثالى بلوحاته على دراسة أكبر عدد من الأجسام العارية ليختار أجمل خمسة من بينها ثم يعود اليختار أجمل أجزائها ليؤلف منها الصورة الكاملة للجمال. وتعكس هذه الأسطورة معنى انكار "زيوسى" لمبدأ الجمال الطبيعي، كما تعكس شكل منهاجه في تأليف جمال مثالى من عناصر متفرقة بالأجسام الطبيعية. ولا شك في إن "رافايللو" كان على علم بهذه الأسطورة حين كتب إلى صديقه "بالدازار – كاستيليونى" سنة ١٥١٤ يقول: "إن رسم جمال المرأة يفرض على إن أرى عدداً كبيراً من النساء الجميلات لاختيار الأجمل من بينهن، فإذا لم أعثر على ضالتي استخدمت لذلك فكرة معينة من عندي".

وحديث "رافايللو" ذاته يلقى ضوء على فكرته عن الجمال، كما يوضح علاقته كفنان بالأجسام الطبيعية.

وتمثل ملامح العذراء الفاتنة في لوحته نتائج إيمانه بفكرته عن الجمال، كما تشكل كمال مثاليته. وينتسب جمال هذه العذراء –من الناحية الاجتماعية– إلى الطبقة الشعبية لا الأرستوقراطية، ولهذا السبب أضفى الفنان عليه من مثاليته الخاصة. والواقع إن نبل ملامح عذراء سيستينا يسمو على فكرة الجمال الطبقي، إذ يعبر في ملامحها عن ضرب من الجمال الأبدي السامي. وينطبق هذا الوصف على العناصر الأخرى باللوحة، فالملاكان الصغيرإن ينعمإن بنضارة ملؤها الحياة، بينما تخلع الأيام على جسم القديس آثار شيخوخة صارمة، أما القديسة باربرة فقد عبر الفنان عن شخصيتها على نحو من العذوبة والشاعرية لكي يكون جمالها ناطقا بطبيعة حياتها،

وإن صفة الجمال في الصور الأخرى من هذا النوع لا يرقى إلى نفس المستوى من الروعة والبهاء.

والقصة التي ترويها هذه اللوحة ليست على مستوى أهمية الرؤية فيها، فالعذراء لا يبدو أنها تفصح عن صفة انسانية أو دينية، فهي ليست أكثر من أم تحمل طفلا غاية في الجمال والمهابة –وإن بدا الطفل في حركة تشيع الإحساس بالشجاعة تارة وبالقلق تارة أخرى– أما القديس فيشبه ممثلاً يقوم بدوره في مسرحية على جماعة من الناس، بينما يقف الملاكان في المشهد موقف النظارة، وتثير القديسة باربرة فينا الشعور بأنها دائمة التفكير، ولكن تفكيرها يبدو وكانه في ذاتها وليس فيما يجري من حولها.

ويلاحظ ذوو المشاعر الدينية المرهفة –ممن تثير رؤية صور المقدسات فيهم الذكريات المؤمنة أو الأحاسيس الأخلاقية– إن هذه اللوحة لا تعجز فحسب عن أي طابعها الديني، بل انها تثير احساسا بالسوقية، بينما يثير كل من "چيوتو" و"مازاتشيو" – عن طريق الصورة الآنسانية ألواناً عدة من الآنفعالات، كما ينمي "ديلا – فرانشيسكا" إحساسنا في لوحاته بمثالية الوقار الآنساني والبطولة. وبهذا لا يجد الذين يعنون بفكرة الجمال المطلق في لوحة عذراء سيستينا أكثر من واجهة لعرض نماذج من نوع ما، أما من كان يعني بهذا النوع من الجمال فسوف يتحمس لما فيها من روعة حافلة بأعمق معاني الحيوية، فضلا عما فيها من مزج للمثالية بصور الواقع.

وندرك ذلك النوع من الجمال على صورة أوضح إذا قارنا هذه اللوحة بأخرى كالتي صورها الفنان الفرنسي "انجر" شكل (١٢) وتمثل "نذر نويس الثالث عشر" والتي استوحي فيها رسم العذراء والسحب من لوحة "رافايللو"، أما عناصرها الأخرى فكانت من ابتكاره. ويعرض هذا الفنان في لوحته شخصية العذراء ومن ورائها مصلي بين شقي ستار يزيحهما ملاكان، ويظهر الهيكل من أسفل يتقدمه ملاكان آخرإن ممسكإن بلوحة عليها كتابات، ويرى إلى جوارهما لويس الثالث عشر جاثيا على ركبتيه

باسطا ذراعيه نحو العذراء –يقدم إليها تاجه وصولجانه– ويكشف تصميم هذه اللوحة –على النحو سالف الذكر– عن فشل "انجر"، فبينما يقدم "رافايللو" مشهداً سماوياً أدخل عليه الأستار وسياج النافذة كاطار له في وحدة بصرية تامة، إذا بالمصور "انجر" يخلط صورة العذراء بالسحب وبواقعة تقديم النذر، وكان بهذا مضطراً إلى توجيه المشهد السماوي نحو الأرض، وإن يجعله من داخل مصلى، فلم يوفق في التأليف بين هذه العناصر، إذ تتداخل السحب في مبنى الهيكل. وتبدو صورة العذراء منظورة على مستوى السطح بينما تبدو صورة لويس منظورة في اتجاه العمق، ولقد أشاع تفاوت طريقة الرؤية في الشخصيتين اضطراباً يوحي بإن وحدة التصميم التي وضعت على أساس مخطط حلزوني لم تنجح، كما يسود الاضطراب في التصميم أيضاً من جراء ظهور العذراء واطارها باللوحة في حالة من السكون بينما يبدي لويس ميلا إلى الحركة. ولقد ترتب على ذلك انعدام طبيعة الرؤية الموحدة في هذه اللوحة، لإن "انجر" إنما كان يوجه نظرته إلى كل من صور العذراء والملائكة والهيكل والسحب على حدة، بينما كان "رافايللو" يرى الواقع الطبيعي بجملته حتى في أشكال السحاب. والحق إن ميول "انجر" نحو التجريد كانت تشمل تصوراته حتى في رسم الأش ياء الأرضية، ولقد أدى اهتمامه بتفاصيل واقعة تقديم النذر إلى انطباع تلك اللوحة الدينية بطابع المشاهد اليومية، على أن "رافايللو" و"انجر" يستويان في تمجيد الجمال الطبيعي، فالعذراء في لوحة النذر –بوجهها البيضى– تقدم مثلاً رائعا الجمال نادر، ولكن جمالها الهندسى مجرد من الحيوية خال من الواقعية، أما عذراء "رافايللو"، فهي صورة الفتاة من روما –بصفة أساسية– ولكن الفنان خلع عليها الصفة المثالية. وتمثل العذراء في لوحة النذر دراسة للجمال المجرد، وبهذا كان لما نجده في "رافايللو" من نزوع إلى استلهام الخيال للابداع الفني مقابل في "انجر" يتمثل في استعراض المهارات.

والمشاعر الدينية في كل من لوحتي عذراء سيستينا ونذر لويس الثالث عشر لا أثر لهما، ولكن ثمة فرق يلاحظ بينهما في هذا الصدد، ذلك إن "انجر" قام بتصوير لوحته لخدمة الكنيسة الكاثوليكية وملك

والتظليل عند ليوناردو يبدى ميلاً إلى صفة الهمس: فبينما تطغي طبقات الألوان الزاهية في لوحات "ديلا فرانشسكا" و"پولا يولو" و"بوتيشيللى" على مناطق الظل لتؤكد المتانة التشكيلية في أجسام البشر، إذا بالفنان "ليوناردو" يضاعف من اتساع مناطق الظل رغبة في إظهار الأجسام على نحو من الطراوة وبخاصة عند التحاديد. وبمعنى آخر بينما يتجه التظليل عند "پولايولو" إلى الرغبة في فصل القوالب التشكيلية للأجسام عن الخلفية، إذا به يتجه عند "ليوناردو" إلى تعويم الأجسام في جو اللوحة.

ولقد أصبح التظليل منذ ظهر "ليوناردو" عنصراً أساسياً في اللوحة، ولم تعد للأجسام تحاديد ثابتة، بل أصبحت أشكالا مفتوحة على الأضواء والظلال التي تنبع من خارج الأجسام، وفي هذا يحقق "ليوناردو" ضرباً من التأثير التصويرى بدلاً من تلك القوالب التشكيلية المعروفة، وبهذا تصبح التحاديد أكثر رقة كما تظهر الأجسام في اللوحة وكانها كتل عائمة في الفراغ لا يجمدها ذلك التركيب الصارم المأثور عن مصورى فيرنسه من الجيل الخامس عشر. والواقع إن الصلابة التركيبية تمثل ضرورة بالنسبة إلى أولئك الفنان ين الذين يتجهون في نشاطهم إلى البحث عنها، ولكن مثالية " ليوناردو " التشكيلية تختلف عن ذلك. وانه ليس من الحق في شيء إن نطالبه بما لم يرد هو إن يقدمه إلينا.

وغيومية التظليل تشكل مثالية "ليوناردو" ولو أنه سار كغيره على منهاج الشكل التركيبي في التصوير لتحطمت تلك الغيومية، ولقد حقق مثاليته ورفض من أجل ذلك كافة العناصر البصرية التي لا تلائمها، ولهذا كان على حق من وجهة النظر الفنية.

ربط "يولا يولو" صفة النشاط الحيوي في الجسم الآنساني بالتشريح بعد إن اكتشف ضربا من العلاقة بينهما، وعبر عن ذلك في آثاره بوسائل شخصية نهض بها إلى درجة الكمال. ولكن الرسومات التي نفذها "ليوناردو" عن الجسم الآنساني في الحركة تؤكد المامه بالتشريح بدرجة أكبر منه، على أنه حين صور لوحة عذراء الصخور كان يدرك إن هذه الصورة لا تستهدف عرض حقائق عن التشريح أو

استعراض خصائص نشاطه المنوع، كما كان يدرك إن صلابة الخط وعنف الحركة إنما يهدمإن ذلك الطابع الغيومي الذي يمتاز به، ومن أجل ذلك عمد في تصويرها إلى إذابة تلك العناصر في غيومية رفيقة، وقد نجح في ذلك على أقصى درجة من الكمال.

والواقع إن "ليوناردو" كان يتمتع بذهنية على المستوى الكوني، فاقد تإن مصورا ومهندسا وكاتبا ومخترعا وعار قا بأشياء علمية متعددة، كما تكشف دراساته في الألوان عن مدى اهتمامه بالبحث في ماهياتها وخصائصها، وعلى الرغم من إن هذه الدراسات تحظى بالآنتشار في عصرنا الحاضر –بحيث أصبحت من الأشياء العادية– إلا أنها كانت حينذاك مجهولة على الكثيرين، ولكن (ليوناردو) لم يستعرض خبراته في الألوان بآثاره التصويرية، بل كان يخضع انسجاماتها لغيومية التظليل، بحيث انحصرت ألوإن لوحاته في تلك الدرجات المحدودة من المحايدات، مما كان مأخذا عليه في كثير من الحالات.

ولو إن "ليوناردو" كان أقد خالف عن منهاجه فاون وحدات لوحته بالألوان الزاهية لكان قد أنتي تفاهة فنية، ولكنه مضى على منهاجه الخاص تحقيقا لأهدافه الأساسية، لأنه فنان، ولإن من حق كل فنان إن يختار طريقه وفقاً لما يحب ويهوى.

والرحابة الملحوظة في نسب الأجسام البشرية عند "مازاتشيو" والمهابة التي تحف بها عند "بيرو – ديلا – فرانشيسكا" والنشاط الحيوي الذي يخلعه عليها "بولايولو" واللطف الذي ينبعث منها في لوحات "بوتيشيللى" كانت من الصفات التي عبر عنها أولئك الفنان ون في اهتمام بالغ بالجسم الآنساني بصفته المألوفة، وإنما كانت مثالية كل منهم تخول لهم إن يتناولوا بالتسجيل تلك الأشياء التي يقبلونها على أنها واقع. أما "ليوناردو" فقد تصور مثاليته على نحو أسمى من الواقع، وكانت تلك المثالية من طبيعة تجريدية تمتاز بالرقة، بحيث عبرت أشباه الظلال والغيومية في الأجسام التي صورها بلوحاته عن نوع خاص من اللطف الصامت.

والمظهر الفني لشخصية "ليوناردو" – وليس القصة التي يرويها يتمثل في المشهد الذي تظهر فيه العذراء جالسة تقدم يوحنا الصغير إلى المسيح ليباركه، بينما يشير ملاك بأصبعه إلى يوحنا كي ينحني له.

ويمكن أن نأخذ على الفنان ما يبدو بهذه اللوحة من الاضطراب في طريقة التجمع التي اختارها لتلك الشخصيات على السطح، وفي فتور عواطفها، وللرمزية التي طبع بها ايحاءاتها .. ثم تكلف ذلك الملالي الذي يبدو وكانه يريد لفت الآنظار إلى جماله، والإشارة بالسبابة، ثم ذلك الاستعداد لفعل لم يتبلور في شيء، والحركة المعلقة .. إلى آخره.

والواقع إن فن "ليوناردو" لا يتمثل في المشاهد الدينية، وإنما يتمثل في تلك الرقة المتناهية وفي غيومية تظليلاته، وأننا لنعثر فيما كتبه هو نفسه عن مواطن الجمال التي كان يستوحيها، إذ يقول."إن وجوه البشر لتبدو في أكمل بهائها عندما يقبل المساء، وحينما يكون الطقس غائماً ... إن أضواء النهار تبدد ذلك البهاء .. وإن الظلال الداكنة لا تدعنا نرى شيئاً، وخير الأمور الوسط .."

ومعنى ذلك إن غيومية الظل كانت تشكل بالنسبة إليه مثالية خاصة من الجمال والرقة والابداع. ومن أجل هذا كان يضحي بكل شيء.

ولد "ليوناردو" عام ١٤٥٢ ببلدة "فينشي"، وكانت وفاته في فرنسا سنة ١٥١٩، ولقد ظل أميناً على تقاليد فيرنسة الفنية، كما تأثر في مبدأ حياته بالفنانين "بولا بولو" و"فيروكيو" ولكن سرعان ما وجد طريقه الخاص، فتوفر في إيمان لا ينضب على تنمية استعداداته للعلم عن طريق الرسم، وضرب في دراسة التشريح والميكانيكا ومجاري المياه والطيران وغير ذلك بقسط وافر، واستخدم –في هذا– الرسم كأداة للمعرفة مركزاً على قيمته، وكان إحساسه مرهفاً برقة الوجود كاحساس الشعراء به، كما اكتشف علاقة بين الآنسإن والوجود في زواياه المظلة، وكانت فيوضه العلمية والفنية تنبثق من ذات المنابع، ألا وهي الخطوط.

ولقد أدرك " ليوناردو " إن عالم الفن يختلف عن عالم العلم، واقتنع بإن قيم الجمال والرقة إنما تنبع من واقع طبيعى، ومن أجل ذلك ظل وفيا للعقيدة الغيومية، كما ظل مؤمنا بإن السمو الفني إن هو الا الهروب من الواقع، بينما كان يعتمد على ذلك الواقع في مباحثه العلمية. ولكن شعر الظلال لم يكن هروباً بل كان إدراكاً مرهفاً لقيم الضوء والظل كنيم جوهرية في التصوير، ولهذا كان "ليوناردو" أول من شق طريق المثالية التصويرية للعصور الحديثة. وتدل ظاهرة تحقيقه لمثاليته التصويرية عن طريق المحايدات بدلاً من طبقات الاون، على إن ذهنه كان أسبق من عينه، ولم ينزع ذلك ش يئا من عظمته الفنية، ولقد نبذ "ليوناردو" فكرة البحث عن اللون ليعيش قانعاً في الظلال، إذ وجد بألزهد في الألوان ثراء فينا، وأكتشف به رقة كامنة أكثر قيمة من الجمال الخارجي .. في ذلك المجال نلتقي بفنه المطلق والخالد بعيدا عن مفضلاته العارضة.



ش – ١١ – عذراء سيلستينا – حوالي سنة ١٥١٦



ش – ١٢ – "انجر" نذر لويس الثالث عشر سنة ١٨٢٤

فرنسا، أما "رافاييللو" فقد استهدف من تصور لوحته خدمة مثاليته الخاصة عن

الجمال، وهي التي وصل في تحقيقها إلى الصفة العالمية رغم ما فيها من تحديد تاريخى، وليس من شك في إن "انجر" قد نجح أيضاً في تقديم أشكال جميلة، ولكن هذه الأشكال رغم جمالها تحتاج إلى قدر من الحيوية وحرية الابداع حتى ترقى إلى مستوى الفن.

و"مدرسة أثينا" شكل (١٣) صورة أخرى للمصور "رافايللو" نفذها بألوان الأفرسك بجناح "بورچيا" في قصر الفاتيكان بروما، وقد اتخذ الفنان لها موضوعا يلخص تاريخ الفلسفة اليونانية. والواقع إن هذه اللوحة تعد وثيقة نفيسة للأسلوب الذي كان الايطاليون منذ عصر النهضه يجرون عليه في فهم الحياة الثقافية للاغريق القدامى. ومن ذلك كان عنصر التاريخ أهم عناصرها، وإن كانت صفة التاريخ في تلك اللوحة عرضا للثقافة وليس تاريخا لأحداث وأفعال. ومن الملاحظ إن وضع الشخصيات في اللوحة المذكورة يوجه الاهتمام إلى شخصيتين تقفإن دوسطها –تمثلان أفلاطون وأرسطو– ويظهر الأول شيخاً بلحية طويلة مشيراً بيده إلى السماء وذلك لكي ندرك إن فلسفته مثالية، بينما يشير أرسطو بيده نحو الأرض رمزاً إلى الصفة الواقعية لمنهاجه الفلسفي. وتتقدم الشخصيتان بين صفين من أتباعهما، بينما تنتشر جموع أخرى من الفلاسفة وأتباعهم في فراغ اللوحة، فيقف سقراط بأنفه الأخنس عن يسار أفلاطون، بينما يجلس "ديوچين" بأوسط درج السلم. ويتخذ "فيثاغورس" وأتباعه مكانهم على مقربة من مبدأ المشهد إلى يسار، بينما يظهر إلى اليمين كل من "يو كليد" المهندس و"تولوميو" و"زورواستر" الفلكيان. ومما يلاحظ إن جميع هذه الشخصيات تفيض بالحيوية وكأنها توشك إن تلقي درساً أو تعلم تلامذة، وليس من شك في إن مرد ما في هذه الشخصيات من دلائل الحيوية لإلى ما يبدونه من الاهتمام، وليس عن تلك الحركات التي يتخذونها في اللوحة، ويبدو إن "رافايللو" كإن قد تخيل لها أوضاعا خاصة ليؤكد بها جمال الأجسام لا ليعبر فيها عن اتجاهاتها العلمية، من أجل ذلك نرى إن حب "رافايللو" الجمال لذاته قد ربط ما بينه وبين طريقته، وشكل هذا الجمال صفة مثالية.

ولقد ظهرت في أعقاب المذهب الرومانسي بالقرن التاسع عشر نزعة استبدت بأبناء ذلك الجيل، وكانت تستهدف في شيء من السطحية اختيار المواقف الآنيقة، وكان التفكير بالنسبة إليهم حينذاك شيئاً جديا، بحيث كان يشق على المفكرين القيام بدور الممثلين، على أنه لا يسعنا إلا التعليم بوجود توازن كامل بين الأجسام الجميلة من ناحية وبين التعبيرات الذهنية من ناحية أخرى في صورة مدرسة أثينا. وإنه ليس لهذا التوازن.

وندرك ذلك النوع من الجمال على صورة أوضح إذا قارنا هذه اللوحة بأخرى كالتي صورها الفنان الفرنسي "انجر" شكل (١٢) وتمثل "نذر نويس الثالث عشر" والتي استوحى فيها رسم العذراء والسحب من لوحة "رافاييللو"، أما عناصرها الأخرى فكانت من ابتكاره، ويعرض هذا الفنان في لوحته شخصية العذراء ومن ورائها مصلي بين شقى س تار يزيحهما ملاكان، ويظهر الهيكل من أسفل يتقدمه ملاكان آخرإن ممسكإن بلوحة عليها كتابات، ويرى إلى جوارهما لويس الثالث عشر جاثيا على ركبتيه باسطا ذراعيه نحو العذراء –يقدم إليها تاجه وصولجانه– ويكشف تصميم هذه اللوحة –على النحو سالف الذكر– عن فشل "انجر"، فبينما يقدم "رافاييللو" مشهداً سماوياً أدخل عليه الأستار وسياج النافذة كأمطار له في وحدة بصرية تامة، إذا بالمصور "انجر" يخلط صورة العذراء بالسحب وبواقعة تقديم النذر، وكان بهذا مضطرا إلى توجيه المشهد السماوي نحو الأرض، وإن يجعله من داخل مصلى، فلم يوفق في التأليف بين هذه العناصر، إذ تتداخل السحب في مبنى الهيكل. وتبدو صورة العذراء منظورة على مستوى السطح بينما تبدو صورة لويس منظورة في اتجاه العمق، ولقد أشاع تفاوت طريقة الرؤية في الشخصيتين اضطراباً بوحي بإن وحدة التصميم التي وضعت على أساس مخطط حلزوني لم تنجح، كما يسود الاضطراب في التصميم أيضاً من جراء ظهور العذراء واطارها باللوحة في حالة من السكون بينما يبدي لويس ميلا إلى الحركة. ولقد ترتب على ذلك انعدام طبيعة الرؤية الموحدة في هذه اللوحة، لإن "انجر" إنما كان يوجه نظرته إلى كل من صور العذراء والملائكة والهيكل والسحب على

حدة، بينما كان "رافاييللو" يرى الواقع الطبيعي بجملته حتى في أشكال السحاب. والحق إن ميول "انجر" نحو التجريد كانت تشمل تصوراته حتى في رسم الأشياء الأرضية، ولقد أدى اهتمامه بتفاصيل واقعة تقديم النذر إلى انطباع تلك اللوحة الدينية بطابع المشاهد اليومية. على إن "رافاييللو" و"انجر" يستويإن في تمجيد الجمال الطبيعي، فالعذراء في لوحة النذر –بوجهها البيضى– تقدم مثلاً رائعاً الجمال نادر، ولكن جمالها الهندسي مجرد من الحيوية خال من الواقعية، أما عذراء "رافاييللو" فهي صورة لفتاة من روما –بصفة أساسية– ولكن الفنان خلع عليها الصفة المثالية. وتمثل العذراء في لوحة النذر دراسة للجمال المجرد، وبهذا كان لما نجده في "رافاييللو" من نزوع إلى استلهام الخيال للابداع الفني مقابل في "انجر" يتمثل في استعراض المهارات.

والمشاعر الدينية في كل من لوحتي عذراء سيستينا ونذر لويس الثالث عشر لا أثر لهما، ولكن ثمة فرق يلاحظ بينهما في هذا الصدد، ذلك إن "انجر" قام بتصوير لوحته لخدمة الكنيسة الكاثوليكية وملك

نظير في لوحات التصوير سواء قبل "رافاييللو" أو بعده. وتبعاً لذلك فإن هذه الصورة لا تستمد قيمتها الفنية من قدرته على تحديد صفات تلك الشخصيات عن طريق وقفاتها وارتساماتها لابراز متعدد أساليب التفكير عند فلاسفة الماضي. ذلك إن إبراز طوابع ثقافية في أشكال بلوحات التصوير لا يحقق أغراض الفن ما لم يعبر الفنان من خلالها عن مثالية خاصة، يستوي في ذلك الشعر والتصوير، ومن ذلك كان مجمل اللفلسفة اليونانية شيئاً آخر غير الفن، ولو كتب شعراء والتوازن بين مجموعات الفلاسفة المختلفة بهذه اللوحة كملخص للفلسفة اليونانية وفي حركتي أفلاطون وأرسطو اللتين تجسدإن طبيعة الفلسفة عند كل منها ليست سوى طريقة ناجحة لترجمة أفكار في منظر، ولكنها ليست من الشعر أو التصوير في شيء. وتمثل هذه الحقيقة نقطة هامة من وجهة نظر النقد، فعرض الأفكار في مشاهد إنما يعد نشاطا استعراضيا يهبط بمستوى العلم –رغم ما فيه من نفع واثارة للاهتمام– إذ يتجرد من الصفة التي لا يقوم الفن بدونها وهي حرية الابداع بطابعها الذاتي.

ولكن صورة مدرسة أثينا تعد عملاً فنياً، بل لعلها تكون في الطليعة من أعماله الهامة، إذ تشتمل على تلك الصفة الابداعية التي تنطبع بالخيال الذاتي، ولو أردنا إن نستكشفها لوجب إن ننسى موضوعها كملخص للفلسفة اليونانية، وإن نركز اهتمامنا على طريقة الرؤية فيها.

وإذا كان مركز الثقل في تلك الصورة يتمثل في إشارة كل من أفلاطون وأرسطو، فإن مركزها الفني يتمثل بها في المشهد الخلفي .. أفلكم هي شامخة تلك العقود الهندسية التي تتابعها نحو العمق مزينة بالتماثيل وحشوات النحت البارز، ولكم هو جميل طرازها –وهو الذي ليس بالاغريقي ولا بالروماني– بل هو طراز المهندس "برامانت" صديق "رافايللو" المتخلص. والواقع إن الفنان كان قد عمد إلى البحث في أشكال العصر الخاصة خارجا عن عالم اليونان القديم كي يجد واقعه الذاتي، فعبر بأسلوب من ذاته عن رحابة الفراغ الذي يستنشق آفيه اولئك الفلاسفة الإغريق عبير فنه .. ولقد عبر به عن إعجابه بحضارة اليونان على مرأى من فلاسفتها العظام، وإن هذا الإعجاب الذي طبع به شخوصهم لشيء أسمى من الجمال الطبيعي، وهو الذي جسد مجمل الفلسفة اليونانية في أسطورة .. ناهيك عما بتلك اللوحة من إيقاع موحد وتتابع للمجاميع ومن صفاء وجدية، هذه العناصر التي تدل على مدى عمق الفنان واعجابه حينما نظر في تلك الثقافة .. ولئن كان هذا الاعجاب يبدو ساذجاً، إلا إن كثيراً ما ابتديم العلم من سذاجة الفنانين، بل لعل هذه السذاجة كانت دائما الغذاء المفضل للفن، فعليه وعلى الخيال البريء يعيش الفن ضارباً فيما وراء الوعى من مسالك، حيث يجد عاله الناص الذي لا يستطيع علم الوجود كله إن يتدخل فيه.

وفي لوحة أخرى للمصور "بيفي – دى شافان" نرى وجهاً آخر من العالم القديم شكل (١٤) غير أنه لم يعبر فيها عن مجمل للفلسفة كما لم يقدم بها أنموذجاً من الفن اليوناني، بل عرض فيها صورة من اليونان القديم ذاته، ذلك أنه بينما نرى فلاسفة الإغريق في لوحة "رافاينلو" يفكرون أو يتناقشون أو يلقنون، إذا بالإغريق في لوحة "دي شافان" –رجالاً ونساء– يمضون حالمين، ولقد عرضهم الفنان في حالة العراء

كالتماثيل اليونانية التي يظهر أغلبها مجرداً من الثياب. ويطل المشهد الطبيعي الذي تظهر فيه تلك المجموعة على البحر حيث تبدو السماء مضيئة كسماء "الايلاد" القديمة –وكانت دائمة الصفاء– بينما تنتشر آثار المباني العتيقة على الأرض. ويشتمل هذا المشهد أيضاً على نافورة وأشجار، وراع يمسك بالناي، وبضع عنزات، ونحات يتأمل تمثالاً، ومن خلف هذا كله خيول قرب "البارتنون" ترى جامحة على الضفة البعيدة من البحر.

والعناصر التي تتألف منها هذه اللوحة أقرب ما تكون إلى عرض للآثار نسق بطريقة اصطلاحية، أو محاولة هدفها تقديم صورة من أمجاد اليونان الحية، ولكن المفهوم الأثرى طبعها بطابعه الخاص. ويختلف الأمر في هذا عن صور الشعر الذاتي الذي يتناول عالم ما وراء الواقع، لإن اللوحة تمثل فكرة غائمة مجردة من الواقع يرين عليها الإحساس بالملل.

ويختلف "رافايللو" عن "دى – شافان" في أنه يتصور مثاليته عن الواقع الجميل على الأساس الشعري، أما "دى – شافان" فيعكس أفكاره الغائمة عن الشعر بطريقة اصطلاحية، محاولاً طبع أشكاله بالآنماط البدائية، ولكن هذه المحاولة تنتهي بها إلى أشكال شبه بدائية، ويعني ذلك هروبه من الواقع التصويرى الأصيل بحثا عن أساليب عقلية خالية من الآنفعال.

ومن المسلم به إن الشعر شكل ومضمون، والقول بإن لوحة من التصوير تعكس قيمة شعرية إنما يعني أنها تعكس نشاط خيال حر لا يخلو عمل فني منه، كما يعني شيئاً آخر يشبه الرهافة الداخلية أو غيومية الإحساس التي يضفيها الشعراء على آثارهم، وإذن فإن اللوحة المطبوعة بخصائص الشعر إن هي الا ش كل منظور يشتمل على تلك الرهافة الداخلية.

ولو إن فناناً رسم شاعراً أو مثل بلوحته شخصية استلهمها من احدى القصائد "كالموزا" مثلاً فليس يعني ذلك انطواء موضوعة على قيمة شعرية، فلم يستطع أحد

إن يزعم إن "رافايللو" حقق بلوحته "مدرسة أثينا" عملاً فلسفياً. ولهذا فإن موضوع لوحة "دى – شافان" شكل (١٤) لم يكن كافيا لتحقيق قيمة فنية. ومن الملاحظ إن ما كان لدي هذا الفنان من معلومات اصطلاحية عن اليونان القديم قد أقام العقبات في سبيل خياله بأكثر مما ساعدها على الآنطلاق، فلقد حشد هذا الفنان في الوحته عناصر أثرية مجردة، سواء ما أخذه منها عن واقع اليونان القديم أم ما استمده لها من أحاسيسه الذاتية، ولهذا انحصرت نتائج عمله في مجرد لعب ذهني مجرد من الاحساس الجدي العميق.

وتلك هي مشكلة نقدية تتجاوز موضوع التصوير عند "دى – شافان"، فلقد اتفق المصورون والنقاد في الحقبة الأخيرة على استهجان استعمال القيم الشعرية في التصوير، وبرروا وجهة نظرهم بأيضاًحات تلقى ضوءاً على خصائص كل من الفنين التصوير والشعر، رغم إن اللوحات والقصائد تجد منابعها المشتركة في نشاط الخيال الخلاق، ورغم إن الشاعر إذ ينظم إنما يصور بكلمات، وإن المصور اذ يرسم إنما ينظم بأشكال منظورة، ولكن أكبر ما يعاب على الفن إن يصف الشاعر دون انفعال وإن يضمن الرسام عمله قيمة شعرية دون حساسية بصرية، عندئذ لا يكون بيننا شعراء أو مصورون، بل أناس يتظاهرون بالموهبة الشعرية أو التصويرية، بينما لا يمتلكون شيئاً منها، وهؤلاء وأولئك من المزيفين بالنسبة إلينا وإلى أنفسهم، ومن الخارجين على عقيدة الفن.

ولد "رافايللو" عام ١٤٨٣ في بلدة "أوربينو" الصغيرة، وكانت وفاته سنة ١٥٢٠، ولقد تردد في صدر حياته بين "بيروچيا" و"فيرنسه" و"روما" فتلقى في الأولى مبادىء الرسم، ثم انتقل إلى الثانية لينهل من آثار معاصريه العظام مثل "ميكلنچلو" و"ليوناردو"، ثم انتهى إلى الثالثة فكان بها طليعة أساتذة النهضة.

وكانت مشاكلة أساليب العظماء من رجال الفن السابقين والمعاصرين صفة بارزة من صفاته، كما كان تحقيق الجمال عنده هدفاً هاماً من أهدافه، رغم إن تقاليد "فيرنسه" لم تحفل بفكرة الجمال كهدف لذاته، إذ اتجه نشاط فنان يها الأول إلى

التعبير عن الواقع بصفة أساسية سواء أكان طبيعياً أم أخلاقياً، غير إن ما كان بالنسبة إلى أولئك الفنانين من الأهداف الأساسية كان بالنسبة إلى "رافايللو" مجرد وساطة، فمضى من بينهم نحو هدفه لتحقيق الجمال. ولإن الجمال الطبيعي هو السبيل المؤدي إلى اشباع غرور الآنسان، فلقد بلغ "رافايللو" أسمى مراتب النجاح في حياته، وظلت شهرته قائمة عبر الأجيال وحتى أيامنا الحاضرة والواقع إن هذا الفنان استطاع إن يصهر ما أخذه من عناصر فنية عن غيره في البوتقة، وإن يعيد صياغتها بانسجام رائع في أشكال جديدة لم يكن يتوقعها أحد، وقد بلغ في ذلك إلى حد جعل ما أخذه عن الآخرين وكأنه خالصاً من عنده، فضلا عما كان يمتاز به من يسر طبيعي في معالجة الفن يوهم بأنه فيه عن هبة من السماء.

على إن هذا كله لم يكن ليتحقق لولا رغبته العميقة في الخلاص من واقع زمانه المرير، ذلك إن مركز ايطاليا السياسي كان قد ساء في مطلع القرن السادس عشر إلى حد كان ينذر بالدمار، ولقد ظل الايطاليون بالفعل زهاء قرون ثلاثة منذ ذلك الحين يعانون من فقدإن حريتهم واستقلالهم، وفي هذه الآونة تلقت الكنيسة الكاثوليكية أكبر طعنة أصابت هيبتها في الصميم، كما جاءت جيوش المستعمرين الأجانب التنشر بين الإيطاليين الذل ولتعبث بأمجاد النهضة. وكان الاعتصام بفكرة الجمال في مثل هذه الظروف يعنى النجاة –أو توهم النجاة من شرور الواقع– فأصبح "الجمال" عقيدة يدين بها الايطاليون، ولعلها كانت العقيدة الوحيدة التي كان يمكن إن تطمئن لها قلوبهم. فعني "بوتيشيللى" و"ليوناردو" بصفة الرقة بأكثر مما عنيا بفكرة الجمال الطبيعى، وهى صفة أرهف وأكثر روحانية من فكرة الجمال. والواقع إن الجمال وإن استطاع إن يشكل مثالية في الفن، فانه لا يشكلها منفردا بذاته، وأننا لندرك هذه الحقيقة على نحو أوضح عندما نفكر في موقف خيرة فنان ى المائة سنة المنصرمة، حيث لم يعن منهم الا القليل بفكرة الجمال.

على إن الجمال كان بالنسبة إلى "رافايللو" ضرورة فنية، إذ هيأ له الفرار من واقع عصره الأليم، ولقد عثر على هذا الجمال في برج عاجي وكان أن ولد مذهب

الفن للفن.

وتنطوي الأعمال الفنية الأصيلة على صفاتها الذاتية، فلئن عكست ظلاً من حياة أصحابها وصفاتهم فقد بقيت لها حياتها الخاصة، ولهذا السبب كان من الواجب علينا إن نميز النشاط الفني عن النشاط العلمي والنشاط الأخلاقي عن الدين، على إن هذا التمييز لا يحتم علينا إن نفصل الواحد عن الآخر، فالفن نشاط إنساني لاينفصل عن الأنواع الأخرى المختلفة لهذا النشاط، أما ما يميز الفن عن غيره فهي النتائج والأشكال النهائية العمل، ومن ذلك وجب إن تشمل التجارب الابداعية ومظاهر تجسد الرسالات الفنية كافة جوانب الحياة الآنسانية التي تحتل فيها أنواع النشاطات -العلمية والأخلاقية والدينية- مكاناً خاصاً بها، بحيث لو العزل النشاط الفني عن تلك الآنواع الأخرى لنتج شكلاً مجرداً من المضمون، وكان هذا الشكل لعباً مجرداً أو فناً للفن، أو فناً وصفياً نجود فاقداً للصفة الحيوية، عندئذ ينتهي الفنان إلى إن يكون غير فنان، ليصبح صيانعا دقيقا حاذقا أكاديميا، ويكون فنه مجردا من المضمون.

وليس من شك في إن "رافايللو" كان مؤسساً للأكاديمية، غير أنه لم يكن أكاديمياً قط، فالبهاء الذي أضفاه على مريم في لوحة "عذراء سيستينا" والرحابة التي هيأ لنا بها الاحساس بالفراغ في لوحة "مدرسة أثينا" كان يصاحبهما ذلك الابتهاج البريء الذي أسفر عن جمال وصفاء لم يمحيا طابع الآنفعال الذي كان لا يضعف أثره مهما بلغ حظه من الوهن.

ولقد قلد أتباع "رافايللو" -وعددهم بالآلاف- أشكاله الجميلة، ولكنهم عجزوا عن إدراك دوافع الإنفعالات التي طبعت مبتدعاته بطابعها الخاص، وظل أولئك الأتباع يكررون أشكاله أو يعدلون فيها على أساس من ذهنية باردة، بل كثيرا ما حاولوا إن يرقوا بهذه الأشكال إلى الكمال -على طريقتهم- عن طريق إدخال محسنات عليها من صنع العقل، وذلك دون إن يفطنوا إلى ما قاله "راسكين" عنهم "إنهم يقضون بهذا على نضارة آثارهم فتصبح كالأغصان بعد أن تجتز جذور

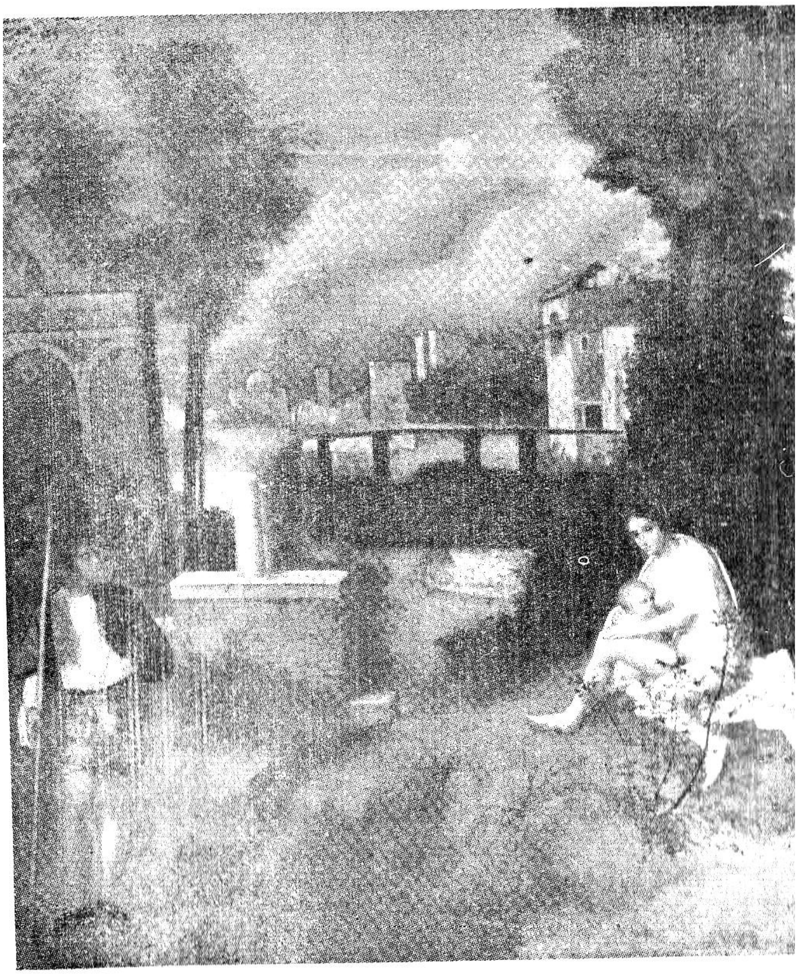
الشجرة".

ولقد كان كل من "انجر" (١٧٨٠–١٨٦٧)، "دى – شافان" (١٨٢٩ – ١٨٩٨) أكاديميين بأوسع ما تعنى به هذه الكلمة، لإن كليهما كان يعرض أشكالاً متجردة من الحياة ومن ثم كانت ميتة، وكان "انجر" مقتنعا بمثالية "رافايللو" على أنها غاية الكمال، والحقيقة أنه لا يوجد في الفن شيء اسمه كمال، ومن أجل ذلك كانت صور الأشخاص الواقعيين أحسن ما أنتجه ذلك الفنان، لإن الدراسة عن الواقع كانت تحتم عليه التخلي عن تلك المثالية الذي ظن فيها كل الكمال. ونستطيع القول في هذا المقام إن الصور التي لم يتوخي فيها "انجر" ذلك الكمال المزعوم كانت هي الوحيدة التي تتضمن قيمة فنية.

أما المشكلة بالنسبة إلى "دى – شافان" فأكثر تعقيداً، إذ دان عقائد فنية عدة، فلم يكن وفيا بمثالية "رافايللو" فحسب، بل كان يحلم إلى هذا باسباغ طابع البدائيين الإغريق على أشكاله، وإن يجعلها على غرار منحوتاتهم، على أنه كان غريباً على تلك الحساسية التي كانوا يتصفون بها، ولعل ميله إلى هذا الطابع كان عن مجرد نزوة فنية وقعت له، ويبدو إن إعجابه بأولئك البدائيين كان يحجب عن عينيه صور الواقع، فجاءت لوحاته محملة بضروب من التنظيمات المجردة من الحياة، وكان يحاول إن يبرر وجودها بالتصوير على الحوائط بدلاً من رسم اللوحات، ولكن هذه المحاولات ذهبت هباء.

ويقتضي هذا الوضع إيضاح إحدى الحقائق الهامة، وهي إن التصوير على الجدار بالأفرسك أو على القماش بالألوان الزينية لا يتحتم علينا إن تحكم على القيمة الفنية لكل من النوعين بطريقة خاصة، ذلك إن الغيمة تكمن في الصفة الإبداعية التي تتصل بالخيال الخلاق. ومما يؤسف له إن التصوير بألوإن الأفرسك على الحوائط – وهو الذي انتشر في الحقبة الأخيرة– أثار اللبس عند كثير من النقاد، فكانوا يقرون أكاديمية اللوحات الزيتية إذا ما رسمت على الحوائط بألوان الأفرسك.

ولكن الأشكال المجردة من الحياة باللوحات تظل مجردة من الحياة، ولو كررنا تصويرها مائة مرة على الحوائط. ويزيد في اللبس ما أصبح عليه مفهوم الشكل من التعقيد في أيامنا الحاضرة نتيجة لما اكتسبه من تعاد المظاهر، ولقد أدى تنوع أشكال الصورة الآنسانية في الفن الحديث إلى هبوط مستواها، والقول بإن التصوير بالأفرسك يطبع آثاره بالمنهاج الزخرفي لا يعني وجود قيمة فنية خاصة، فلوحة من الطبيعة الصامتة للمصور "سيزان" يمكن إن تكون زخرفية الطابع، ولكن حائطاً هائلاً كساه "دى – شافان" بتلك التنظيمات المجردة لا يمكن أن تكون فناً ولو كانت زخرفية الطابع. وبعبارة أخرى فإن للزخرفة وظيفة يمكن إن يستخدمها الفنان وغير الفنان، ولكى ترقى الزخرفة إلى مستوى الفن) يتحتم إن تشتمل ككل –آثار الفن– على تلك الإبداعية التي تعد من آثار نشاط الخيال الخلاق.



ش – ١٥ – "جورجوني" العاصمة حوالي سنة ١٥٠٥



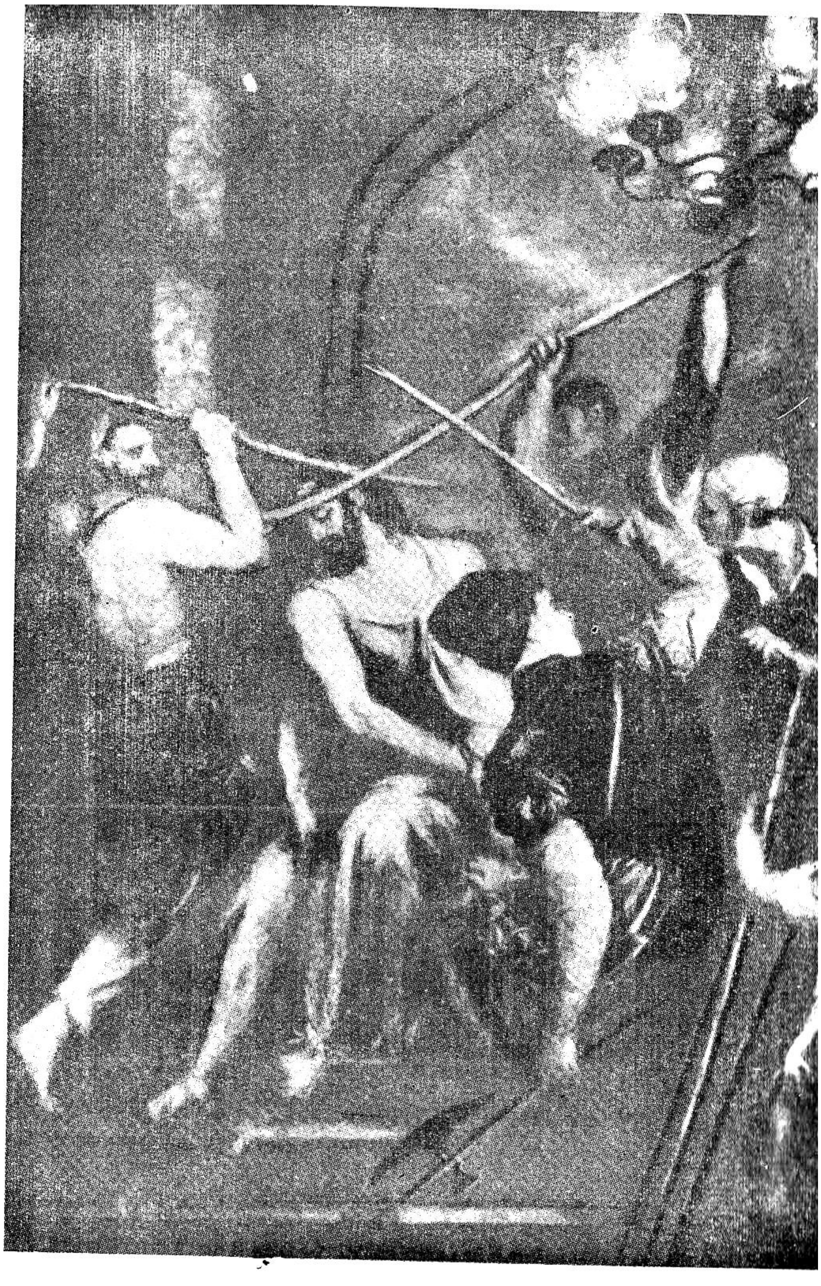
ش - ١٦ - تيتسيانو
غواية آدم وحواء
سنة ١٥٦٥ و ١٥٧٠



ش – ١٧ – ميكلنجلو

غواية آدم وحواء

سنة ١٥٠٨ – ١٥١٠



ش – ١٨ – تيسيانو – المسيح بتاج من الشوك – سنة ١٥٧٠ – ١٥٧١



ش – ١٩ – الجريكو – أحد العنصرة – حوالي سنة ١٦٠٦.

الفصل الرابع

اكتشاف الطبيعة

شكل (١٥) "جورجونى"	العاصفة
شكل (١٦) "تيتسيانو"	اغراء آدم وحواء
شكل (١٧) "ميكلنچلو"	اغراء آدم وحواء
شكل (١٨) " تيتسيانو "	تاج من الشوك
شكل (١٩) " الجريدو "	

اكتشف فنانون "فيرنسه" -من القرن الخامس عشر- "الإنسان" وحللوا تركيبه الجسمانى وطبيعة انفعالاته والجوانب المختلفة لاتجاهاته الذهنية ومثالياته الأخلاقية، كما حددوا مكانه من الطبيعة ونسب أجزائه وعلاقته بالنظام الهندسي واستعداداته للحركة والفعل، ثم علاقته بالبيئة الطبيعية، ويعني ذلك كله إن أولئك الفنان ين كانوا يركزون اهتمامهم على "الإنسان" بوصفه مركزاً للكون.

ولكن مصوراً من مدينة البندقية يدعى "جورجونى" (١٤٨٠-١٥١٠) -مات في سن مبكرة- كان قد سلك سبيلاً مختلفاً وجديداً حين اتجه في التصوير إلى التركيز على الطبيعة، ولقد أدرك من هذا إن الكائن الآنساني إن هو إلا عنصراً من عناصرها وليس مركزاً للكون، ومن ثم اكتشف الطبيعة من أجل فن التصوير.

وجذور هذا التغيير الذي حول المجرى الكامل للأذواق الحديثة في الفن، إنما نجده في طريقة احساس "جورجونى" نفسه، فلقد أحب الطبيعة -إلى حد العبادة- وفي إخلاص فاق به كل معاصريه، فكان يهوى رسم الشجر والسماء والأنهار، وكان

في هذا الهوى يطبعها كلها بالإنسانية، كما كان يشخصها على نحو أكسبها به العضوية الخاصة وطريقة الاحساس والجلال.

على أنه كان يوجد إلى جانب طريقة احساس "چورچوني" الخاصة تيارات ذهنية وبصرية أخرى تسهم فيما طرأ من تغييرات على الأذواق. من ذلك إن "ليوناردو" كان قد وضع في التصوير تقليدا يقضي بتمثيل الكون بأسره –لا الإنسان وحده– في لوحات التصوير، ابتداء من قطرة ماء المطر إلى النجوم. حقاً إن الفنان لم يمثل في لوحاته هذا بالفعل، ولكن مثاليته كانت عاملا هاما في نشر ذلك المبدأ بين المصورين. ومن ناحية أخرى فإن فلاسفة جامعة "پادوفا" –حيث كان لثقافة البندقية تأثير عليهم– كانوا يوجهون اهتمامهم إلى دراسة الخصائص المادية للطبيعة من دون الآنسان، معلنين بذلك عن ظهور نزعة فلسفية جديدة تتصل بالطبيعة، كما إن مصوري البندقية –من الجيل الخامس عشر– كانوا أكثر عناية من معاصريهم أبناء فير نسه بدراسة تأثيرات الألوان، رغم إن أولئك المصورين كانوا قد أخذوا عن فناني "فيرنسه" علوم المنظور والتشريح ومبادىء تشكيل الصورة الآنسانية، وإن كانوا قد تناولوا ما أخذوه عنهم بالتعديل وفقاً لمقتضيات اللون.

وكان كل من اللون والطبيعة بمثابة رمز يشير إلى الاتجاه الذي غذى طريقة إحساس "جورجونى"، بينما كان تصميم اللوحات –حتى ذلك الحين– يستهدف عرض قصة، سواء أكانت دينية .. –كما هو الحال بالنسبة إلى كل من "جيوتو" و"مازاتشيو"–، أم أسطورة كما لاحظنا من قبل بلوحتي "بولايولو" و"بوتيشيللي".

على أنه من الواضح إن "بوتيشيللي" لم يسلك سبيل الرواية في انشاء لوحة الربيع، تل عرض –في بساطة تامة– مجموعة من الشخصيات الآنسانية في أوضاع استلهم لها من قصائد شعرية وجد فيها طائفة من العناصر المناسبة لتكوين لوحته الأسطورية.

والواقع أنه حينما يتناول مصور من المصورين شجرة بالتصوير، فإنه لا يستطيع

إن يروي قصة أو أسطورة من خلال ذلك، ويشبه هذا ما نراه في فن "جورجونى" الذي كان يتجنب –في تحرر تام– رواية قصة أو عرض أسطورة، حتى ولو تناول في لوحاته تصوير أجسام بشرية

ولقد أبدى المؤرخ "فازاري" دهشة بالغة حين رأى بعض لوحات لهذا المصور – بعد وفاته ببضع عشرات من السنين– فلم يستطع أن

المذكورة تصبح بمثابة عنصر كونى تجسد في نور وظل، ولقد تعرف "چورچونى" على خصائص الألوان الضوئية، واستطاع بذلك إن يجسدها في أشكال مؤلفة من تلك المقامات اللونية وليس في أشكال ناتجة عن التظليل، ومن هنا كان ذلك الطابع التصويرى الجديد. هذا ولقد نجح الفنان أيضاً في تحقيق اندماج الشكل في المضمون اندماجاً تاماً عن شغفه بالطبيعة واكتشافه انسانيتها وإدراكه العميق لما في ألوانها من مقامات. وليس من شك في إن الرقة التي كان "چورچونى" يرى بها الجسم الآنساني والبراعة التي كان يبديها في التجمع الشعري الذي كان يطبع به عناصر لوحاته، والحذق الذي كان يكشف به الخصائص الغنائية في تلك العناصر فضلاً عما في صفاتها الطبيعية من غزارة، كل أولئك كان انتاج اندماج الشكل في المضمون بلوحاته.

ومن الملاحظ أنه بينما كان "چورچونى" يمضي قدماً نحو التركيز على عناصر الطبيعة لاخراج اللوحات، إذا بالمصور "رافايللو" يعتصم ببرجه العاجى باحثاً فيه عن الجمال، على إن أولهما كان في طريقه أيضاً نحو تحقيق جمال من نوع جديد يلائم واقعه التصويرى الجديد، ولقد تم له ما أراد، فعلى الرغم من أنه قضى نحبه في سن الثلاثين، الا إن آثاره أتاحت لمعاصره المصور "تيتسيانو" (١٤٧٧–١٥٧٦) إن يتطلع إلى آفاق فنية جديدة خولت له بعد قليل إن يصبح زعيماً على مصورى البندقية.

طور المصور "تيتسيانو" أسلوبه منذ سنة ١٥٥٠ –وكان في سن السبعين– ولقد

استطاع إن يحقق حينذاك طابعاً تصويرياً متحرراً بلغ من جد نه إن أدهش المعاصرين به، وإن يكون مثلاً يحتذونه زهاء قرون ثلاثة، وأننا لكي نتعرف على الفرق بين منهاج مصوري البندقية في ادراك الأشكال من ناحية، وبين منهاج فناني فيرنسه من ناحية أخرى إن نقارن بين لوحتين تعالجان موضوعاً واحداً، أولاهما للمصور "تيتسيانو" والأخرى للفنان "ميكلنچلو" شكل (١٦)، شكل (١٧) وتسفر هذه المقارنة بينهما عن إن هذا الأخير كان يستوعب الأشكال الآنسانية على أساس من خبراته بعلم التشريح، اذ تظهر آثاره التصويرية على درجة كبيرة من البروز –كما لو كانت تماثيل منحوتة– وليست كصور مرسومة على سطح، كما تبدو الأشكال وكانها مشكلة عن طريق التظليل، لا بوساطة الألوان، فضلاً عن ظهورها في حركات تستهدف إيضاح ماهياتها التشكيلية، اذ تبسط مسطحاتها حول تركيبها التشريحى لابراز صفة الحركة، على إن أهداف "ميكلنجلو" لم تكن قاصرة على إظهار آثار الحركة في الأجسام أو صياغة أشكالها في قوالب، بل كان يستهدف التسامي بأشكالها مع التعبير عن انفعالاتها بالحركة والنشاط. وتوضح اللوحة شكل (١٧) هذه الوجهة، حيث يقدم الثعبان – ورأسه على صورة رأس امرأة– الفاكهة المحرمة إلى حواء، بينما يعاونه آدم بجذب فرع الشجرة إلى أسفل تيسيراً عليه، ويظهر الشيطان –وهو نفسه المرأة الثعبان– في صياغة زخرفية محكمة التوازن، ويعني ذلك إن طريقة الرؤية لا تلتزم عند هذا الفنان بالصورة البشرية كما لا تلتزم بصياغة الأشكال تبعاً لتركيبها الطبيعي، بل تتركز على بنائها التشريحى التنعكس على السطح نحو الخارج لتعبر عن الحركة أو الفعل. ومن هنا كانت التجربة الابداعية تتجه عنده من الداخل إلى الخارج، ويعني ذلك أيضاً أنه كان يحدد عناصر رؤيته قبل إن يشرع فيها.

ولكن التجربة الفنية عند "تيتسيانو" تمثل العكس من هذا تماماً، إذ تسير من الخارج نحو الداخل، لإن الفنان كان يرى كتلة الشكل وليس نظام تركيبه، مثال ذلك ما نلاحظه في لوحته "اغراء آدم وحواء" شكل (١٦) من أنه أعطى جسم حواء لوناً أكثر صفاء من لون جسم آدم، وإن الشجرة التي تفصل ما بين جسميهما تمثل محور

التصميم، وإن أسلوب المعالجة في تصوير الشجرة هو نفسه الأسلوب الذي صور به الأجسام، فجاءت أقرب شيء إلى كتل من الألوان.

ولقد التزم الفنان في تصور هذه الأجسام بالنظر إليها لذاتها، فلم يعبر فيها عن الحركة، رغم أنها تمثل حركة من نوع خاص، فحواء مثلاً تقف لتتناول الثمرة من الثعبان المرموز إليه بجسم طفل، بينما يحاول آدم إن يصدها عن هذا الفعل، رغم إن هذا الفعل ينقصه صفة الحركة كما ينقصه المظهر البديهي للتشكيل على النحو الذي تري به في صور الأجسام البشرية عند "ميكلنچلو"، ولهذا كانت الحركة بالنسبة إلى "تيتسيانو" ذريعة لإبراز جمال جسم حواء وقوة تركيب جسم آدم. ومما يلاحظ إن هذين الجسمين لا يظهرإن في عزلة عن جو المشهد -كما هو الوضع في أغلب الصور التي رسمها "ميكلنجلو"- بل يظهر إن في وحدة تامة مع المشهد، ولعل أهم ما يميز فن "تيتسيانو" عن غيره ليس هو التشريح أو التظليل بل هو ذلك التشكيل الكتلي الذي يبدو تارة في وضوح وأخرى في غموض، وإن كانت تحادد الكتل المرنة تساعدها دوماً على الاتصال بالجو والآنغمار فيه، فهي ليست ذات تحاديد مغلقة بل مفتوحة، ويرجع ذلك إلى إن "تيتسيانو" كان يقصد في التصوير إلى ابراز صفة التجسيم التي تعني قبل كل شيء الكتلة التصويرية دون البروز التشكيلي، بينما كان ميكلنچلو يعتمد بمنهاجه الخاص على التشكيل.

وتبدو صور الأجسام البشرية في لوحات "تيتسيانو" أقوى تعبيراً عن طبيعة الرجل والمرأة منها في صور "ميكلنچلو" الذي كانيحاول دائما إن يسمو بالواقع، رغبة في إحداث إيقاع مجرد يلائم مثاليته، ففي حين تظهر حواء في لوحات الأول كامرأة في كامل أنوثتها إذا بها تبدو بصورة الثاني أقرب ما تكون شبها بالرجال في قوتهم، كما إن آدم يظهر في الأولى شاباً متين البناء متحققاً في مقامات منوعة من الألوان، بينما يبدو في صورة الآخر أقل متانة، اإذ تحقق بروزه عن طريق التظليل الرقيق.

وينشأ الفرق بين طراز هذين الفنانين عن اختلاف الطريقة التي كان يرى بها كل

منهما الألوان، كما ينشأ عن أنواع القيم الخاصة بكل منهما، ومن أنواعها عند "ميكلنچاو" المنطق والهندسة والتناسب والذكاء والانتقاء والمتانة والحيوية، ويدل ذلك على أنه كان يريد إن يتخذ من قيم النحت رائدا لفن التصوير، كما يدل على أنه كان للألوان في لوحاته وظيفة ترتبط بالتظليل فحسب، فلم يوليها اهتماماً لذاتها .. لأن تمثالا من الرخام الأبيض لا يتطلب تلوينه لكي يكون من أعمال الفن!!

ويحسن بهذه المناسبة إن نتدبر المقصود بكلمة "أشكال"، ولعل المقارنة بين مدلولها في الفن التشكيلي، ومدلولها الآخر في الشعر يعاوننا على الوقوف على المقصود بها. لقد أوضحنا في مبدأ حديثنا بهذا الكتاب معني الشكل والمضمون في الشعر. إن الفن هو ضرب من تجميع شكل ومضمون، ويعد الشكل شيئاً جوهرياً بالنسبة إلى الشعر حينما يراد إن يكون هذا الشعر من أعمال الفن بحق، ويمكن القول بمناسبة الحديث عن "ميكلنچلو" إن التناسب يكون مثاليته، وبهذا يكون المضمون عنده هو الشكل الفني، أما بالنسبة إلى "تيتسيانو" فنقول بأن حيويته الموفورة تتحول إلى شكل فني، وبهذا كان لكل من الفنانين شكن يختلف في الواحد عن الآخر، كما يختلف المضمون الروح في كل منهما كذلك.

غير إن هناك مدلولا آخر لكلمة "أشكال" في فن التصوير، لا يصب على التمييز بين الشكل والمضمون، بل على الفرق بين الشكل واللون، فبينما يكون "ميكلنچلو" أشكاله الفنية عن طريق القوالب التشكيلية، إذا بالمصور "تيتسيانو" يكونها على أساس الأشكال التصويرية، وتسفر الطريقتان عن نشأة أشكال فنية. ولكن أساليب النقد التقليدية تخلط ما بين القوالب التشكيلية المجردة من اللون، والأشكال الفنية الخالية من المضمون، عن اعتقاد بأن القوالب التشكيلية تمثل العنصر الجوهري في أية لوحة من التصوير.

والحق إن ما يمثل هذا العنصر الجوهري في اللوحات إنما هو الشكل الفني، أما القوالب التشكيلية فهي ضرورة فقط بالنسبة إلى طائفة من أعمال الفن، وليست بضرورة حتمية بالنسبة إلى بعضها الآخر. وتبعا لذلك كان اللون هو الشكل الفني

للتصوير، رغم إن بعض الفنانين أنتجوا صورا من لون واحد، ثم أضافوا إليها بعد ذلك قالبا تشكيليا، ولقد خربوا بذلك نتائج أعمالهم بدلا من إن يدخلوا عليها المحسنات. ولكن "تيتسيانو" كان يتخذ من التأثيرات اللونية أساسا للتصوير، ثم يمضي ليلائم بين قالبه التشكيلي وبين تأليفاته اللونية، وكان الناتج بهذا حجوماً أو كتلاً لونية لا تشكيلاً، أما "ميكلنجلو" فكان على العكس من ذلك، إذ يتخذ القوالب التشكيلية أساسا لتجربته، ثم يمضي ليلائم بين ألوانه وتشكيليته، فكان الناتج من هذا أشكالا نحتية بدلا من حجوم.

على أننا لا نستطيع القول بأن "الشكل" عند "ميكلنچلو" أفضل منه عند "تيتسيانو"، فكلاهما حقق شكلاً فنياً يرقى إلى مستوى الكمال، وإن ما يظهر من اختلاف بين الشكل في آثار كل منهما، إن هو إلا مظهرا التفضيل أحد عنصري التصوير على الآخر، وهما التشكيل واللون.

وإذا كان "الشكل الفني" يعد أمراً جوهرياً بالنسبة إلى كافة المصورين، فإن "القالب التشكيلي" و"الطابع التصويري" يستجيبان في كل عصر الأنواع المفضلات التي تختلف باختلاف الفنانين والعصور، وهما بهذه المثابة من الأشياء النسبية التي لا تصلح أساساً للتقييم أو القياس، ولهذا لا يستطيع ناقد ما إن يؤثر لوحة على أخرى لمجرد أنها تشتمل على قالب تشكيلي، بينما تشتمل الثانية على طابع تصويري، ذلك إن كلى الطابعين يمثلان مجرد وسيلة، وإنما تكون العبرة بنتائج التجربة وليس بنوع الوسيلة التي اتبعت في تحقيقها، رغم إن النتائج إنما تتكيف بالطريقة التي عولج بها "الشكل" –بطريقة أو بأخرى– ولكن نجاحها رهن بإن تسهم بنجاح في التأليف وعلى نحو من الانسجام ساير العمل الفني بمجموعة كملا يلائم نظام التأليف الذي يتمثل في حقيقة الفن.

ولما كان هذا الوصف يصدق على آثار كل من "ميكلنچلو" و"تيتسيانو"، فإن آثارهما تقدم "أشكالاً فنية" رقت بفضل ذلك إلى مستوى الكمال. والمقارنة بين خصائص الفن عند "ميكلنچلو" من ناحية، وبين خصائصه في لوحتي "مازاتشيو"

شكل (٦) و"پولايولو" الشكل (٤) من ناحية أخرى تساعد على إدراك فن الأول في شيء من الوضوح. لقد اعتمد "مازاتشيو" في تحقيق قوالبه التشكيلية بصورة كاملة على التظليل، ولكنه اتبع في ذلك أسلوباً أبسط من أسلوب "ميكينچلو"، رغم أنه حقق بذلك الأسلوب البسيط الحركة في طبعية موفورة. أما التركيب التشريحي للأجسام البشرية بلوحة "مازاتشيو" فمتين محكم، ولكنه أقل متانة وإحكام منه في صور "ميكلنچلو" غير أننا نلاحظ في لوحة "مازاتشيو" تعبيراً غزيراً حياً على نحو أوضح، ولكن "ميكلنچلو" يمتاز عليه بتلك الشكلية الإيقاعية وطبعية الحركة، وبالسعة التي تتمتع بها سطوح أشكاله وبما يحف بها من عظمة، مما لا نجده في آثار "مازاتشيو" على هذا النحو من القوة. أما فيما يختص بالمصور "پولايولو" فلقد جرى على التعبير عن الصفة التشريحية في صوره عن طريق الخطوط التي تمنح أجسامه مظهر الحركة –وإن أفسدت رقتها– بينما تبدو الحركة في وضوح تام بآثار "ميكلنچلو" نتيجة لمسطحاته النامية وغموض ظلاله.

وبهذا كانت صور "ميكلنچلو" أكثر تجريدية من تلك الأشكال التقليدية المأثورة عن فناني "فرنسه" من الجيل الخامس عشر، ذلك أنه تخيل لقوالبه التشكيلية صورة أكثر تجريدية سواء كان ذلك التجريد من بيئتها "الطبيعية" أم من الواقع الإنساني.

انفرد "ميكلنچلو" بأسلوب متكامل يتلاءم ومثاليته وطريقة رؤيته، كما يتفق وتلك الأحلام التي كانت تتراءى له بصدد عالم من البطولات مختلفاً مادياً وأدبياً عن عالمنا، وتبعا لذلك فقد تمخض فنه عن واقع خاص أكثر حيوية رغم غرابته. وتبدو الصور الإنسانية في ذلك العالم البطولي في ثقة بالذات، وفي عظمة ووقار وثبات. ولقد حقق الفنان ذلك بالتظليل، وببث الحركة الرائعة لإبراز الشكل الآنس اني والعالم المنظور سواء بسواء، متجاهلا العناصر الأخرى للرؤية، هذا كما عرف كيف يوفق بين مختلف العناصر التي اختارها لهذا الغرض بوسائله الشخصية في كمال استمده من ذاته.

أحدث "ميكلنچلو – بو ناروتى" (١٤٧٥ – ١٥٦٤) أقوى تأثير في عصره

بمثاليته البطولية النحتية، وكانت مثاليته كلاسية تتمثل بصفة أساسية في رسم الأجسام العارية التي بلغت أقصى حد من الكمال المقطوع النظير. ولكن هذه المثالية ترتبط أيضاً بالبرج العاجي الذي نوهنا عنه في حديثنا عن المصور "رافاييللو"، غير إن مشارب الفنان لم تكن على اتفاق تام مع مثاليته الخاصة، فلقد كان متدينا على خلق متين، ولقد أحس بمحنة بلاده إحساسا عميقا بعد إن فقدت حريتها واستقلالها، فلم يستطع إن يتخلى في أعماله عن تأمل أحاسيسه الدرامية رغم مبادئه الجمالية كفنان، كما لم يستطع إن يتخلص من شعوره بالحاجة إلى ذلك اللون من النشاط القلق، ولقد سيطرت تلك الأحاسيس بنوعيها على مثاليته الكلاسية، وسرعان ما فتحت له طريقاً نحو شكل جديد في الفن ولكن مثالية "تيتسيانو" تختلف عن ذلك، فبعد إن عاش في أحلام "چورچونى" الرومانسية، كان قادراً على أن يقود مصوري البندقية زهاء ستين سنة ويوجههم نحو طريقة جديدة للرؤية يتساوى فيها شأن الإنسان والطبيعة، كما انحصرت اهتماماته في البحث عن عناصر فنه من داخل حدود الطبيعة لا من صفات الجمال والرقة والجلال، واستطاع بهذا إن يشكل مثاليته ومن ورائه تلك الخبرة الواسعة بطبائع الألوان، مما لم يتح مثله لمصوري فيرنسه المعاصرين.

وفي مناظرة عن التصوير كتبها "لودوفيكو – دولشي" –نشرت عام ١٥٥٧– نقرأ ما يلي:

"أن تباين النور والظل شيء أساسي في التلوين، فهو السبيل إلى النقاء العنصرين المتضادين وتعاونهما على إظهار الأجسام في حالة من الاستدارة وكذا تحديد بعدها أو قربها، وأنه لمن واجبنا إن نركز اهتمامنا على ذلك، حتى تظهر تلك الأجسام بألوانها المناسبة، اذ كثيرا ما يصورها البعض بألوان كثيرة، فتبدو في جفاف الصخور وخاصة حين يجعلون ظلالها معتمة إلى الحد التي تظهر به سوداء، كما يصورها البعض الآخر من اللون الأبيض أو الوردي، بينما الأفضل إن تكون من لون بني هادئ بدلا من ذلك .. ومن الخطأ إن يتوهم أحد إن التكوين الناجح إنما يتأتى من استعمال ألوان جذابة كالأحمر القاني والأزرق والأخضر، فالنجاح في هذا إنما

يكون عن ترتيبها بحذق".

"ومن الأهمية بمكان إن يبذل المصور أقصى جهده حتى لا يكون التلوين جذابا فحسب، أو إن تكون الأجسام مهذبة تماماً أو مشوشة. بل يجب توجيه النظر إلى الأشياء الثابتة وفي كل جزء من أجزائها. وأنه لمن أكبر الخطر على الفن إن يكون نتاجاً للمهارة".

ويعطي "دولشي" في العبارات السابقة صورة صادقة –إلى حد كبير– لطائفة من الخصائص الجوهرية في صور "تيتسيانو" حيث نرى بها فيما بين الظل والنور معابر من اللون البني، كما نرى بها المواد المختلفة –من لحم وخشب ومعدن– وقد تحددت خصائصها تبعا لقدراتها على عكس النور، وبهذا أصبح تقييم الألوان مرتبطا بتأثير مقاماتها لا تبعاً لغزارتها أو جمالها الطبيعي، كما اتجه الاهتمام إلى جعل تحاديد الأشكال مفتوحة حرصاً على وحدة الكتلة اللونية –التي تسفر عن الحجم– وتأكيداً لاتصالها بأجوائها التي يعبرها الضوء ليصل إليها.

وتعطى التحاديد المفتوحة على النحو السابق التأثير بإن الفنان لم يفرغ بعد من انجاز الصورة بصفة نهائية، بينما هي منتهية بالفعل، وبهذا ظهر مبدأ جديد في التصوير عن التشذيب وعكسه، وكان منه التشكيلي في فيرنسه – وهو الذي يحرص على التحديد المغلقة والمظهر المنتهى، والتصويري بالبندقية، وهو الذي يعطي التأثير بإن المصور لم ينته بعد من تجربته، رغم اعتبارها منتهية وكاملة تماماً من وجهة نظر الفن. ويشير هذا النوع الأخير إلى ما يتمتع به الفنان من حرية بالقياس إلى أولئك المهرة من صناع الفن، تلك الحرية التي تتيح لخياله الخلاق أن ينطلق في عالم الإبداع دون قيد أو عقبات.

وتبدو الأجسام في لوحات مصوري البندقية –حتى في حالة الرقاد أو الجلوس– وقد عكست عليها ذبذبات الضوء مظهر الحركة، وتزيد من احساسنا بحركتها تلك التحاديد المفتوحة التي كانت تحيط بهذه الأجسام، وتعد هذه الوسائل من العناصر

التي استحدثها "تيتسيانو".

ولقد جرى العرف –منذ القرن السادس عشر– باعتبار الفرق بين طريقة الرؤية عند البنادقة من ناحية، وعند مصوري فيرنسيه من ناحية أخرى، كالفرق بين نزعة واقعية ترين على أعمال الفريق الأول، وتقابلها نزعة مثالية تسيطر على آثار الفريق الثاني، بينما تمثل الطريقتان تعبيرا عن الواقع في شكلين من أشكال التعبير –مر بمراحل عدة كان يزداد فيها تركيباً يوماً بعد يوم– منذ "جيوتو" إلى "ليوناردو". والواقع إن الحركة الإنسانية كانت مدخلاً على النزعة الواقعية في فيرنسه، كما كانت سبباً في دفع الفنان ين نحو نوع جديد من الإدراك للواقع. بينما كان اهتمام البنادقة بتسجيل صور الواقع سبباً إلى توسيع المجال أمام تلك النزعة، وكان من الطبيعي إن يهيأ ذلك الاتساع للإحاطة بالواقع على صورة شاملة، وإذن فلقد كانت هذه التفرقة بمثابة خدعة، ذلك إن كل كشف جديد في التصوير كان ينضم إلى الخبرات السابقة لهذا الواقع، ولقد كان البنادقة مثاليين هم الآخرين، ولكنهم كانوا كذلك على طريقتهم الخاصة، وبهذا يتساوى فن "تيستيانو" و"ميكلنچلو" من حيث أنهما كانا يعنيان بخلع صفات الجلال والبهاء والعظمة على آثارهما.

ولقد كانت نهضة الفنون بمدينة فيرنسه في تلك الآونة نتاج حركة شعبية اتجهت نحو حياة أكثر ثراء عن ذي قبل، ولقد سما الفنانون حينذاك بهذه الحركة بما استوعبوه من مثاليات جمالية. غير إن شيئاً وقع في تلك الفترة التي كان أسلوب "تيتسيانو" قد بلغ فيها القمة.

وقد ترتب على ذلك تغيير جذري في نظام الحياة الإيطالية وكان ذلك هو الغزو الاسباني.

ولئن كانت أسباب هذا الغزو قد انحصرت في عوامل خاصة، الا إن نتائجه كانت عامة بالنسبة إلى الحياة الاجتماعية، فلقد أدخل هذا الغزو إلى إيطاليا أنواعاً من الطقوس الخاصة بالبلاط وبالطبقة الأرستوقراطية الحاكمة وغير ذلك مما يتصل

بتقاليد أولئك الاقطاعيين، وكان لهذه الطقوس في دلالتها على الأبهة والعظمة تأثير على تشكيل السيكلوچية الاجتماعية للإسبان – وسرعان ما انخرط "تيتسيانو" في سلك البلاط، فأصبح مصوراً للإمبراطور الإسباني شارل الخامس، واستطاع بما أوتي من اتزان وميل طبيعي إلى الإفادة من الظروف –كما هو الشأن بالنسبة إلى أصحاب الأعمال– وإن يعيش حياة الأرستقراطيين وإن يصور في آثاره مظاهر تلك الحياة، وإن يعكس أسلوبه اعجابه بها، ولقد شكلت العلاقة بين الابداعية الشعبية الإيطالية وبين هذه المظاهر الحديثة نوعا من المثالية الاجتماعية، وما لبث إن أصبح ذلك مظهرا للواقع في فن التصوير.

وتقدم لوحة "اغراء آدم وحواء" للمصور " تيتسيانو" مثلاً طيباً الأسلوب هذا الفنان في الحقبة الأخيرة من حياته، ذلك الأسلوب الذي كان يتطور في بعض الأحايين متطلعاً إلى آفاق جديدة. أما لوحة "تاج من الشوك" ش – ١٨ – فتمثل نهاية الشوط في مباحث الضوء وكمبدأ جديد في التصوير. ولعل من المفيد هنا إن نقدم إيضاحاً عن الضوء بنوعيه، ويعرف الأول باسم "الضوء العام أو الكوني" أما الثاني فيسمى "الضوء الخاص أو المحلي"، ونرى الأول في الخلاء خلال النهار، حيث يغمر بأشعته الأجسام ويشكلها ويطرد إلى ظلالها ليكشف عن تفاصيلها، بل لعل تأثيره على مناطق الظلال يبلغ إلى الحد الذي يؤكد به تشكيلية الأجسام. أما حين نضع مصباحا في غرفة مظلمة، فإن ضوء المصباح لا يغمر كل شيء فيها، وإنما يوضح بعض مناطق من الأجسام بينما تختفي الأخرى اختفاء تاما، كما أننا لا نستطيع إن نرى في ضوء هذا المصباح هيئة الجسم بل بعض أجزاء يكشف عنها، أما الأخرى فتغشاها الظلال بحيث لا نتبين منها شيء، وبعبارة أخرى فإن الأجزاء المادة من الأجسام توحي بالأخرى غير المرئية والتي تقع في منطقة الظل، وإذن فنحن نفترض وجودها ونتخيلها، ذلك هو "الضوء الجزئي" الذي يحمل الصور على تركيز الاهتمام على تأثير الضوء وليس على هيئة الأجسام.

ولما كان القالب التشكيلي محملاً دواماً بصفة الثقل، فإن حركة الجسم تكون

محدودة به، أما الضوء –وهو من طبيعة أثيرية– فلا تقل له، بل يتجلى في ذبذبات مستمرة، ومعنى ذلك أنه يكون دائماً في حركة، أما الضوء الجزئي فله سرعة البرق، فهو يلمس الأجسام ليوحي ببروزها ثم يختفي، وبهذا يعطيها الحركة بما في ذلك الأجسام في حالة الجلوس، معبراً عن آليتها كما لو كانت في حركة.

ولقد أشرنا في حديثنا عن صورة هرقل باللوحة ش (٨) أنه يبدو، في حالة تشبه الاستعداد لحركة، ونشأ ذلك عن اتجاه التعبير عن الحركة بخطوط، ولكن الحركة في لوحة "تاج من الشوك" للمصور "تيتسيانو" إنما نشأت عن ائتلاف الضوء بصورة الفعل، وإن الضوء المحلى يقوم فيها بتحديد تلك الصفة، أما تراكيب الأجسام فتقوم عند "پولايولو" على الأساس التشريحي، بينما تعتمد صور الأشخاص بل والتصميم بأكمله عند "تيتسيانو" على الضوء.

والحديث عن الفعل والحركة في لوحات التصوير إنما يعني الايحاء بوقوعهما عن طريق الخداع، ولكن أولئك المصورين الذين يعتمدون على الخداع فحسب، إنما يتجاوزون حدود الفن، فلقد كان الخداع ومازال من شأن مشعوذي الفن لا الفنانين. ولسنا ننسى في هذا المقام المغزى من قصة تلك الأستار المرسومة في صورة – وكانت قد بلغت من المطابقة للواقع إلى الحد الذي جعل الزائر يهم بإزاحتها .. على إن الإيحاء بالحركة أو الفعل إذا تحقق عن طريق الضوء فأننا لا ننخدع، بل إن الضوء يصبح في مثل هذه الحالة شكلاً فنياً للفعل أو الحركة، وبهذا يمكننا إن نستمتع بتأثير الضوء كعنصر فني.

ومن الملاحظ إن صور الأجسام البشرية في لوحتي "اغراء آدم حواء" للفنانين "ميكلنچلو" و"تيتسيانو" تتقدم المشهد، ولكن تصميم لوحة "تاج من الشوك" يتبع خطاً محورياً يبدأ من مقدمة المشهد من يمين، ثم يسير في اتجاه العمق إلى يسار، وبهذا تشغل الأجسام حيزها في العمق –وليس على السطح– كما هو الحال في لوحة "الربيع" مصور "بوتيشيللى" ش (٩)، ومن أجل ذلك لجأ "تيتسيانو" إلى جميع. الأجسام بلوحته وإظهارها بالمنظور والايحاء ببروزها على نحو ص مقصود. هذا كما

أشرنا من قبل إلى إن "الضوء المحلي" يؤدي غالباً إلى إظهار الأجزاء التي تتجه إليه بطريق مباشر، بينما تختفي جزاء الأخرى، ويشير ذلك إلى التجانس بين اتجاه التصميم نحو العمق وبين تأثير الضوء المتولدين من طريقة رؤية موحدة وملائمة.

ويبدو جمال الأجسام الطبيعي على أكمله عندما تظهر بكاملها، ولهذا السبب كانت صورة حواء بلوحة "تيتسيانو" على درجة ملحوظة من الجمال، بينما لا نرى جمالا قط في صور الشخصيات التي تعرضها لوحة (تاج من الشوك) فما هو ياترى الهدف الجمالي للمصور (تيتسيانو) عندما رسم هذه اللوحة إن التباين الدرامي بين النبل المتزن في شخصية المسيح من ناحية، وبين فوضى الوحشية ومظاهر العنف المجرد من الإنسانية بصور أولئك المجرمين من ناحية أخرى، ليعبر عن جمال أخلاقي يختلف ويسمو على الجمال الطبيعي، ويمثل ذلك الجمال في تلك المحاولة المقابل للتعبير الدرامي للضوء.

ولقد أسفر استعمال مصوري البندقية لمبدأ "الضوء المحلي" عن مكاسب فنية هامة، واستطاع "تيتسيانو" إن يعبر عن الدراما الأخلاقية في لوحة "تاج من الشوك" بذلك التباين بين النبل والوحشية، بإن أوضح كيف هوى المسيح على الأرض، ولكن المصور "دومينيكو" – ثيوتوكوبولوس – وشهرته "الجريكو" – أستعمل الضوء المحلي "في تصوير لوحاته للتعبير عن انفعالاته الغامضة التي يحملنا بها إلى أعلى الآفاق.

ويقوم الضوء في لوحات "تيتسيانو" بوظيفة التركيب الذي تتغذى منه الشخصيات البشرية التي تبدو رغم مواجهتها للضوء محتفظة بصفتها الطبيعية والأخلاقية، بحيث يمكننا تمييز الشاب من الكهل، ومنفذي الجريمة المتوحشين من الضحية النبيلة، ليس هذا فقط بل نستطيع إن نتبين أيضاً حركة التصميم من خلال الرسم المنوع في انسجام تام مع حركة الأجسام.

ويلعب الضوء في لوحة "عيد الفصح" ش (١٩) للمصور "الجريكو" دوراً لا يقتصر فحسب على بناء التصميم، بل يتناول تمثيل المظهر الكامل للصورة. وأننا

لنتبين الشخصيات بهذه اللوحة عن طريق مجموعة المشاعل المرفوعة فوق رؤوسها، وتظهر بعضها في حركة الجلوس وبعضها في غير هذه الحركة، غير أنها تبدو منفعلة كالمأخوذة بتأثير شيء من السماء بحيث تنبض جميعاً على نحو واحد من النبض القوى، وكان رقصة روحانية تدفع بهذه الأجسام نحو الملكوت الأعلى. ولقد عبر "الجزيكو" عن هذه اللمسة الروحانية لا من خلال الأجسام بل عن طريق ذبذبات الضوء، وتظهر الارتسامات في هذه الأجسام على أشكال عفوية لا تفصح عن المضمون الانفعالي لهذا الفنان. على أننا لو أردنا إن ندرك مغزى هذه اللوحة، فعلينا ألا نعتبر هذه الأجسام سوي إشعاعات ضوئية أو نبض، ولهذا السبب نفسه تظهر تلك الأجسام في أشكال عفوية باستطالتها غير الواقعية – إذا ما أخذناها على أنها أشكال الأجسام انسانية – أما إذا أخذناها على أنها شكلا من أشكال الضوء، فسوف نعترف بأن ذلك جاء عن ضرورة وبصورة عبقرية.

ولقد شكل ظهور الأجسام –على هذا النحو من الاستطالة– بلوحات "الجريكو" عقبة في سبيل أدراك قيمتها الفنية –حقاً إن أحداً لم ير في حياته رجالاً ونساء بهذا الطول، ولكن لا دخل للفن في ذلك اطلاقا – ذلك إن أحداً لم ير في حياته أبداً شجرة على هيئة عمود من الرخام، رغم إن العمود يعد عملاً من أعمال الفن، والواقع أنه لايوجد مبدأ جمالي يحرم في التصوير ما يقره فن العمارة.

ولقد انبرى بعض الأطباء لتفسير علة ظهور الأجسام بلوحات الجريكو في هذه الاستطالة غير المألوفة، وكانهدفهم من ذلك تفسير طراز "الجريكو"، فعزوا ذلك إلى مرض كان يعاني منه، ولقد أثبتوا بذلك عجزهم عن معالجة الأمور كما ينبغي إن تعالج به، إذ تحدثوا عن محض حقائق طبيعية، بينما الفن نتاج خيال، وإذن كان لابد من إن نتحدث عنه في ضوء التصورات الفنية، وليس على أساس واقع غريب عليه، فلقد كان المصور "تيتسيانو" واقعياً، ولكن أحداً لم ير مشاهد كالتي عرضها في لوحة "تاج من الشوك" في الواقع، وكل ما هنالك من فرق بين الفنان ين ينحصر في إن طبيعة "الجريكو" كانت أكثر تجريدية من الواقع من طبيعة "تيتسيانو"، وبهذا لا يجوز إن

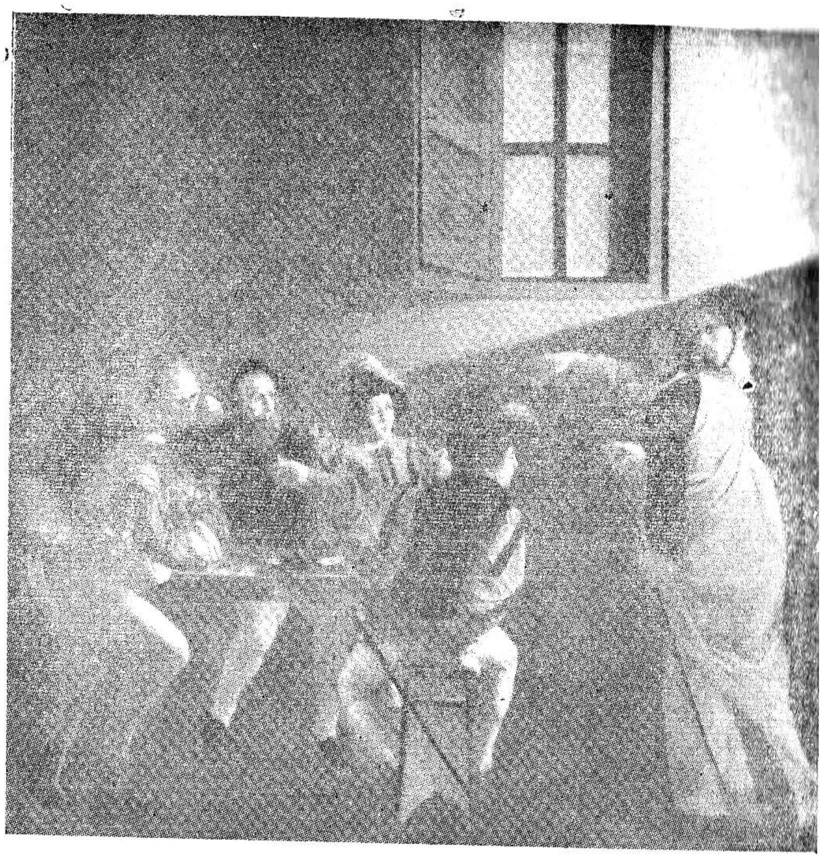
تتخذ درجة التجريد من الواقع –قلت أم كثرت– مقياساً للأحكام الفنية.

ولد "الجريكو" عام ١٥٤١ في جزيرة كريت حيث تلقى مبادئ الدراسة الفنية على الطراز البيزنطي المولع بتكرار الأشكال التقليدية من خلال دراسة الواقع. ولقد مضى "الجريكو" من كويت إلى البندقية حيث تشبع في مرسم "تيتسيانو" بما كان يعد القمة إفي عالم المعرفة بالضوء واللون، ثم تحول من البندقية إلى روما حيث تعرف على الأشكال الاصطلاحية التي أشاعها "ميكلنچلو" – ثم إلى "توليدو" حيث أنشأت القديسة "تريزا" مركزاً للرهبنة. واستطاع الفنان إن يستخدم الخبرات التي أخذها عن فن البندقية في شأن الأضواء والألوان في التعبير عن الواقع. وتكشف الصور التي رسمها "الجريكو" للأشخاص الواقعيين عن اهتمامه بالقيم الواقعية، ولكنه كان ينأى عنها عندما كان لا يرى فيها مضموناً صالحاً لألوانه، ليجعل من تلك الدوافع الروحانية التي أخذها عن رهبان توليد ومضمونه وموضوع فنه، وكانت تجاربه الروحانية تتلاءم وأسلوب تلوينه الذي وصل فيه إلى حالة من التناغم الرائع والجديد، والذي كان يصهر كافة صور الإنسان بلوحاته بلهيبها المتوقد.

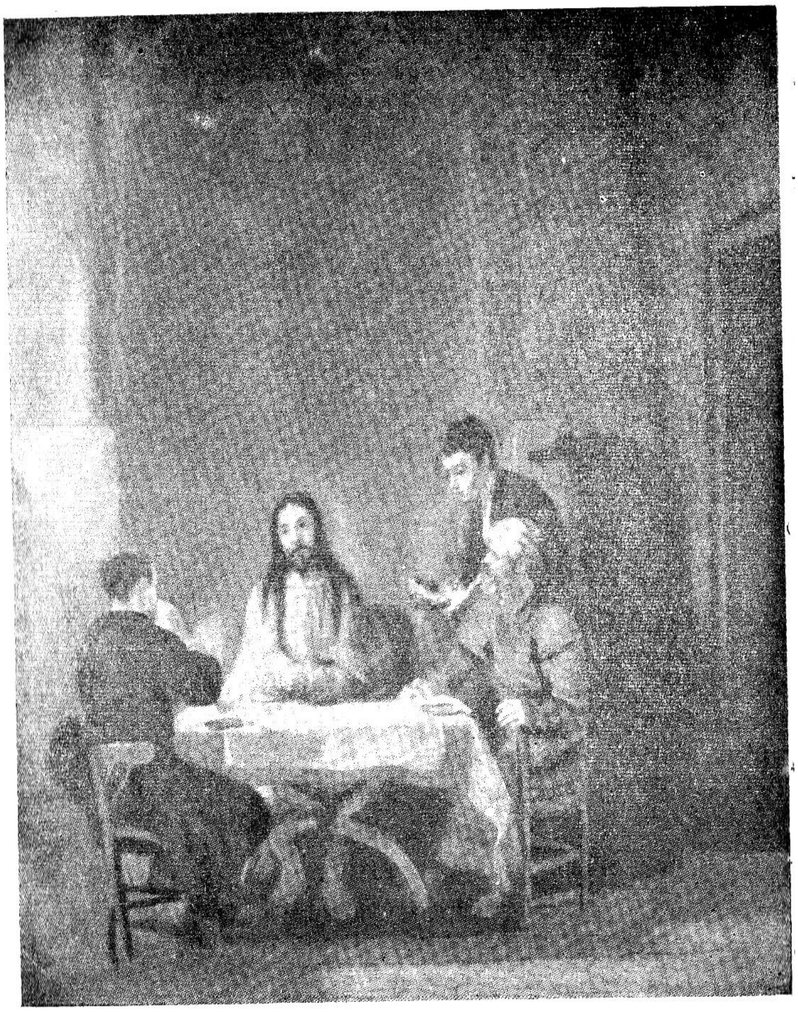
والواقع إن الأشكال الاصطلاحية تعجز عن التعبير ولا تعطي الحياة الآثار الفن، غير إن هذه الأشكال نفسها بلوحات الجريكو ليست سوى حدوداً للأضواء والألوان تتمتع بالقدرة على التعبير، ولعله ليس لهذه الأشكال الاصطلاحية وجود بلوحاته، وإنما توجد بها أضواء وألوان تثير بقوتها إحساسنا بالمضمون الروحي لرسالته، وأنه ليس من حقنا إن نسأله أشكالاً خاصة للكائن الإنساني بينما يريد هو إن يقدم إلينا تعبيراً عن الأضواء والألوان فحسب.

حقاً لقد كان يوماً نادراً في تاريخ الإنسانية يوم ولد مصور هكذا قوى الخيال كالجريكو، ذلك الفنان الذي عرف كيف ينشر النغم والمشاركة بين أنواع مختلفة من الأذواق البيزانطية والرومانية والاسبانية والبندقية، واننا لندين بالكثير لهذه القدرة الخلاقة التي استطاعت إن تضع خبرات عصر النهضة لا للتعبير عن الواقع المادي والإنساني فحسب، بل للإيحاء بروحانية سامية كانت في فنه تعبيراً عن عظمة الخالق،

وبهذا أحرز عصر النهضة نصراً من أجل الإنسان والطبيعة وعالم الملكوت، ويشبه الفرق بين هذا المصور وبين "برلينجبيري" الفرق بين روحانية القرون الوسطى وبين الروحانية الحديثة، فروحانية مشبوبة مشتعلة كاللهب، والفرق هنا بين طريقتين في الرسم والتلوين، ولكن "الجريكو" صور عناصر من السماء والأرض.



ش – ٢٠ – "كارافاجيو" معجزة القديس ماتيو حوالي سنة ١٥٩٢



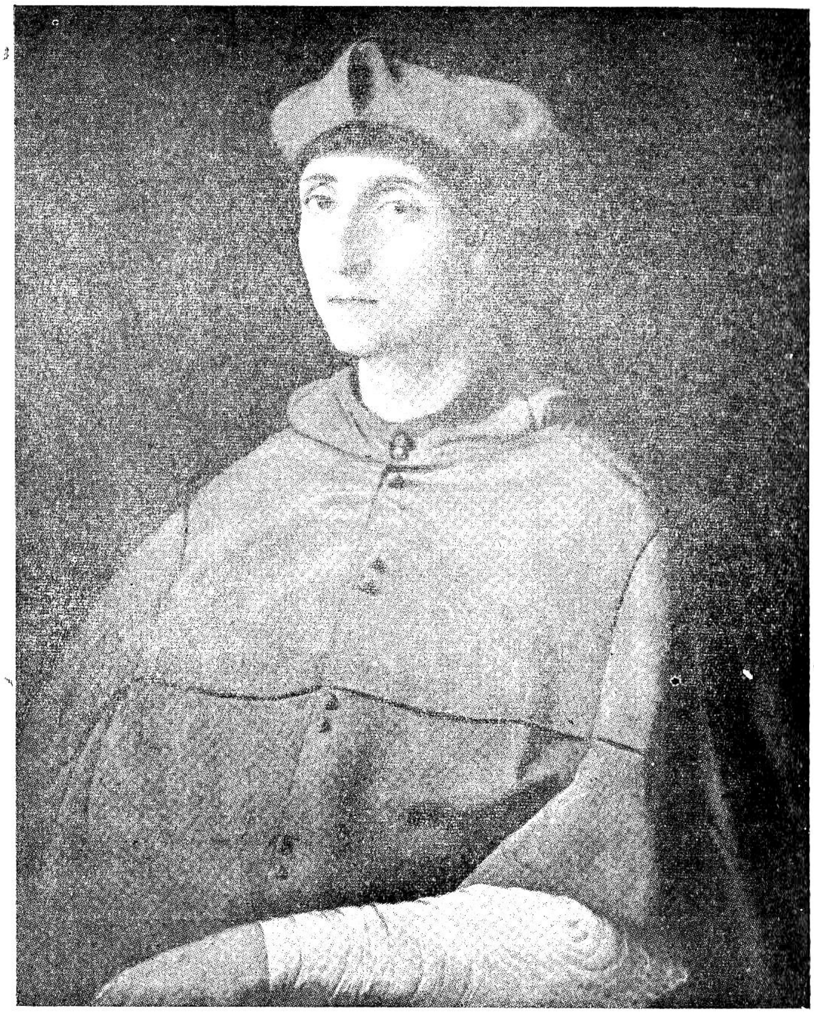
ش – ٢١ – "رمبرالد" – العشاء في عموان – سنة ١٦٤٨



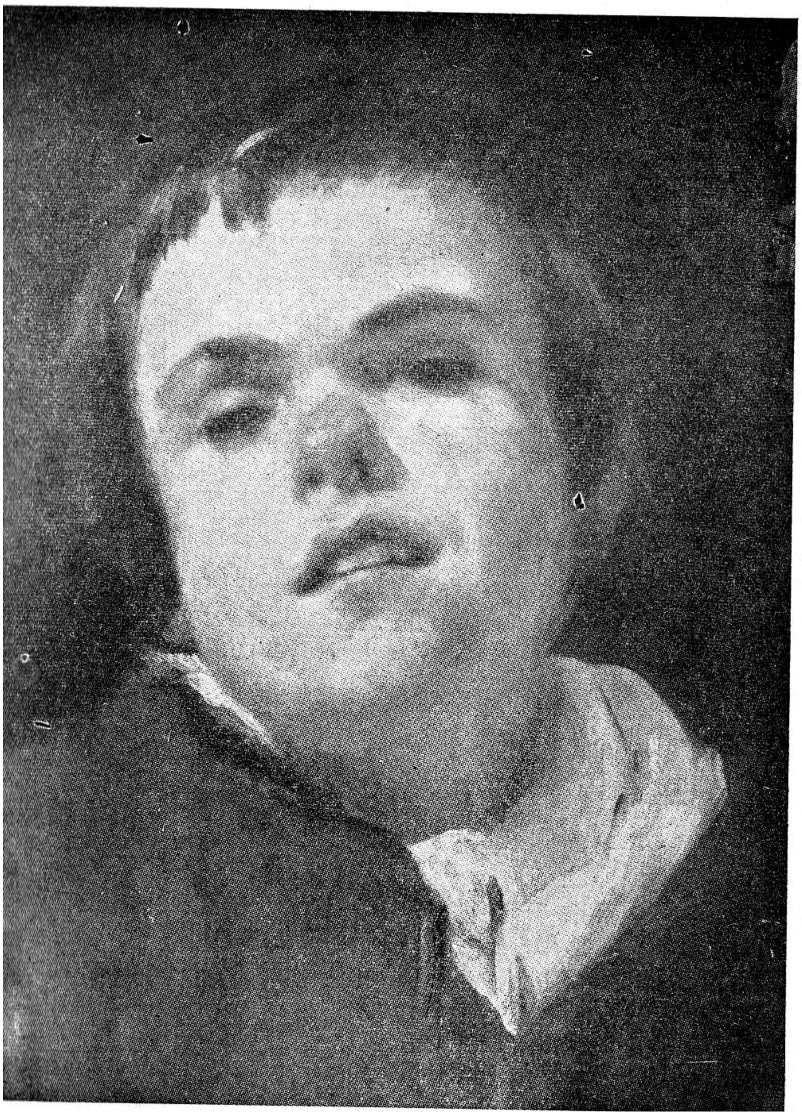
ش – ٢٢ – "رمبراند" – صور الفنان بريشته – حوالي سنة ١٦٥٦



ش – ٢٣ – "تيتسيانو" صورة يعقوب – دا – استرادا سنة ١٥٦٨



ش — ٢٤ — "رانايللو" صورة كردينال — حوالي سنة ١٥١١



ش – ٢٥ – "فلاسكوتز" غلام من فاليكاس حوالي سنة ١٦٥٦

الفصل الخامس

القيمة المثالية للواقعية التوضيحية

ش – ٢٠ – "كارافاجيو"	معجزة القديس ماتيو
ش – ٢١ – "رمبراند"	العشاء في عموان
ش – ٢٢ – "رمبراند"	صورة الفنان بريشته
ش – ٢٣ – "تيتسيانو"	صورة يعقوب – دا – استرادا
ش – ٢٤ – "رافايللو"	صورة كاردينال
ش – ٢٥ – "فلاسكوتز"	غلام من فاليكاس

إن ما طرأ من تغيير على الأذواق الفنية منذ ظهر "چيوتو" حتى عصر "الجريكو" كان يتبع اتجاهات متباينة يجمعها هدف واحد. إذ اتجهت جميعاً إلى تحقيق الصفة الغنائية وإلى التعبير عن المشاعر المرهفة ما استطاع الفنان إلى ذلك سبيلا. واننا لنجد في لوحات "چيوتو" و"ديلا – فرانشسكا" تقريراً لوقائع فردية، مما لا نصادفه فيما بعد بآثار "تيتسيانو" أو "الجريكو "، ويمكن إن نعزو الفرق بين هذا الاتجاه وذاك إلى العناصر الفنية المتألفة في طراز "چيوتو"، بينما كان واحد منها يمثل المحور الذي تدور الأخرى من حوله بلوحات "الجريكو" وهو الضوء، ونستطيع إن نقرر إن الاتجاه الرئيسي لفن التصوير منذ القرن الرابع عشر حتى نهاية القرن السادس عشر كان يتجه نحو تعبير أغزر عن المشاعر بأكثر مما هو تمثيل الوقائع وأحداث. وطبيعي إن هذه الوجهة لم تكن مستمرة، اذ كان يقع بين الحين والحين فترات من التوقف كان لابد منها لتثبيت أساليب التمثيل الفني، وللانطلاق منها نحو مغامرات

جديدة في عالم التعبير، فصور الأشخاص مثلاً كانت تهيئ فرصا سانحة لتوطيد العلاقة بين الفنان وبين الواقع، عن ضرورة تسجيل معالم الشبه، الأمر الذي كان ينآى بالأثر الفني عن فكرة الجمال المثالي، كما كان يقصي الفنان عن بث مشاعره الخاصة في آثاره، ولقد ظهر رد فعل لهذا الاتجاه منذ نهاية القرن السادس عشر في النهج "الطرائقي" الذي كان يسعى إلى عرض صور الواقع. وكان "كارافاچيو" يمثل تلك النزعة الواقعية، كما كان أغلب مصوري غرب أوربا – ابتداء من "چيوتو" – كانوا يتوفرون على تمثيل صور الواقع أيضاً، ولكن واقعية "كارافاچيو" كانت من نوع مختلف عن منهاج الطرائفيين، تبعا لمشاربه المشبعة بالعناد والتي كانت تتملك عليه صفتيه الفنية والاجتماعية.

ولكن ماذا تعني كلمة واقعية في الفن؟

إن عملاً فنياً إن هو إلا انطباع عن الواقع، وهو في نفس الوقت تعبير عن الذات، ولهذا كان كل عمل فني واقعياً ومثالياً بآن واحد، وإنما يقوم التمييز بين مصورين واقعيين وآخرين مثاليين على أساس نسبي، كل ما هنالك إن بعض الفنان ين يركزون في التصوير على ما يرونه أو يحسونه عن نموذج في الواقع، بينما يعتبر البعض الآخر الانطباع عن ذلك الواقع بمثابة نقطة انطلاق في التجربة الفنية يبدأ منها الخيال رحلته الي منتهى امكانياته، ولهذا السبب كان كلا الأسلوبين من الفن، الا إن يحدث شيء يعوق طريقهما فيتوقفان فجأة أو يضلان السبيل فيذهبان بعيدا ... والواقع أنه لو عرض مصور بلوحته كافة تفاصيل الواقع دون إن يختار العناصر الملائمة لموضوعه ودون إن يبرز آثار رد الفعل لذلك الواقع على نفسه – وكان هذا عن ظن بأن الموضوعية إنما تتطلب عرض هذه التفاصيل – لكان مصور فوتوغرافيا، كما إن لوحته لن تكون أبدا فنا. ولو ذهب مصور آخر –من المثاليين– بعيداً إلى عالم التجربة متناسياً انطباعه الأول عن الواقع، فإن لوحته تكون فاقدة الخصائص الحياة، مما يجعل منها مشروعا لعمل فني أو مجرد رمز فحسب.

من أجل ذلك كان بكل لوحة من التصوير –تزعم لنفسها صفة الواقعية– تلك

اللهجة الذاتية التي تطبع ما يمثله الفنان من الواقع بطابعها الخاص، كما تجسد ذلك الواقع في أسلوب فني ينشئه بطريقته الخاصة.

ولقد أذاع بعض صغار المصورين في القرن السادس عشر أسلوب "الطرائقية"، الذي قام بصفة أساسية على احتذاء أساليب عظماء الفن، مثل "رفايللو" و "ميكلنچلو " و"كوريچيو"، وكان هذا الأسلوب يتشبث بتمثيل الواقع بتفاصيله، مما كان مأخذاً عليه. وانه ايحكى إن "كاراڤاچيو" رفض إن يدرس عن طائفة من التماثيل اليونانية. وأنه أشار بيده حين طلب منه ذلك إلى جمع من الناس، وكان يعنى بهذه الإشارة إن الطبيعة قد وفرت له أسباب هذه الدراسة بما تقدمه! به من الأشخاص الأحياء، وكان ذلك تعبيراً جريئاً عن وجهته كفنان. ويجدر بنا إن نشير في هذا المقام إلى إن الواقعية في الفن إنما تعني شيئين، فبالإضافة إلى صفتها المادية التي تتمثل في تسجيل ص ور الأجسام، إنما توجد لها صفة تعنى بالتعبير عن الروح، ولما كان التشكيل من أكثر العناصر ملاءمة لإبراز شكل الجسم، فإن الضوء يعد الوسيلة المثلى للتعبير عن خفايا النفس. ولقد استطاع "كارافاچيو" إن يبتكر شكلاً للضوء والظل تبعاً لاهتمامه بالناحيتين المادية والروحية للتعبير عن الواقع، وإن يرقي بهذا الشكل إلى مستوى الكمال، كما افتتح بهذا الشكل طرازاً للضوء في فن التصوير.

والواقع إن هذا الفنان قد استطاع إن يتماوم ظروف عصره، بكل ما أوتي من قوة، وكان يظله نظام فرضته حركة "الكونترورفيورم"[٣] على المجتمع، وكان أعداء الفنان من أولئك الذين يدينون بفكرة الجمال المثالي، غير إن ذلك الجمال لم يكن بينهم سوى وسيلة لتحقيق مآرب الطبقة الأرستوقراطية وتمجيد ما كانت عليه من تشبث بمظاهر الأبهة والفخامية. وعلى الرغم مما كان يبدو حينذاك من اهتمام ملحوظ بتسجيل مظاهر الواقع في آثار الفن. ألا إن "تيتسياتو" نفسه كان يعكس مظاهر حياة المحتلين الإسبان بكل ما وسعت من طقوس واحتفالات مركبة –كما

---

[٣] نظام يخفى أهدافه السياسية والاجتماعية تحت ستار الذين "المترجم"

أشير إلى ذلك بالفصل الرابع من هذا الكتاب– أما "كاراشاچيو" فقد فاق كل معاصريه بأسلوب فنه من الوجهة الأدبية، إذ أضفي على آثاره الصفة الشعبية كما طبعها بمظاهر حياة أبناء الطبقة الدنيا. ولقد رفضت لوحة دينية لهذا الفنان ذات يوم —وكان موضوعها "القديس مرقص" – ذلك إن القديس ظهر بها على هيئة فلاح، وتسجل هذه الواقعة ما كانت تنطوي عليه شخصية الفنان من أرادة حدت به إلى إن يتخذ من صور أولئك البسطاء رموزا معبرة في لوحة دينية كان مقدرا لها إن تسكن أحد الهياكل الكنسية، كما تشكل هذه اللوحة ضربة موجهة إلى غرور تلك الطبقة الأرستوقراطية التي كانت تتطلب الفن أشكالا موصوفة بالنبل والجمال –كما هما في زعمها ومن أحل ذلك وصفت واقعية "كارافاجيو" بالسوقية.

... كان الفنان "كارافاچيو" ١٥٧٣ – ١٦١٠ من أبناء مقاطعة "لومبارديا"، ولقد أخذ "الطرائقية" عن مقلد للمصور "تيتسيانو" الذي كان ما يزال حياً وقت إن ولد ذلك الفنان، فتشبع بطريقته الخاصية بالرؤية، ونسج على منواله في استغلال تأثير الضوء والظل في تكوين الأشكال، وذلك بطريق غير مباشر، على أنه ما لبث حتى كون أسلوبه الخاص الذي امتاز بالجدة، كما نلاحظ في لوحته ش (٢٠) التي تمثل معجزة القديس ماتيو.

وأننا نلمس علاقة جديدة بتلك اللوحة بين الأجسام والفراغ، لا لأن الأجسام تشغل فيها نسباً غير مألوفة، بل لأن ذلك الفراغ أخذ يحتل أهمية جديدة في تأليف الصورة، ففراغ الغرفة يسهم في إبراز حركة الأجسام على نحو ما، كما يستوعبها. والمقارنة بين هذه اللوحة وبين الأخرى التي تمثل عذراء سيستينا (ش ١١) للمصور "رافايللو" تعاوننا في إدراك ما طرأ من تغييرات على وسائل الرؤية. وأنه لمن الواضح إن تأثير الضوء في لوحة "معجزة القديس ماتيو" يبدو أكثر فاعلية منه بلوحات "تيتسيانو"، فبالغرفة نافذة مفتوحة، ولكن الضوء الهام الذي يغمرها لا يأتي من النافذة، وإنما يصدر عن ينبوع إلى الناحية اليمني من خارج الصورة. وتنحصر وظيفة هذا الضوء في جذب الاهتمام إلى مجموعة الأشخاص التي تجلس حول المنضدة، كما

يحكي قصة اللوحة ويحجب ما عداها، وبمقارنة هذا النوع من الضوء بالآخر الذي نشاهده بلوحة "ليوناردو" ش (١٠) يتضح لنا إن "كاراڤاچيو" لم يأخذ باستعمال الضوء المعروف باسم الكوني، بل كان يستعمل نوعا آخر قريبا من أضواء المساء. وليس من شك في إن التباينات القوية التي نراها بلوحات التصوير بين الأضواء والظلال توحي بذلك النوع الأخير لما فيها من الظلال المعتمة والأضواء الغزيرة محدودة السطح، على إن لوحة "معجزة القديس ماتيو" لا تشتمل على أضواء متموجة كما هو الحال باللوحة ش (١٨) للمصور "تيتسيانو" بل أدى اكتشاف "كارافاجيو" لطراز الضوء الجديد إلى زيادة أنواعه المعروفة –الطبيعي والنهاري والمسائي– نوعاً جديداً هو الضوء الفني، ويرفع ذلك النوع الجديد من القيمة الفنية للوحته، فهو ينفذ إلى الغرفة من مكان إلى اليمين باللوحة ليضيء يد المسيح التي تصنع المعجزة، أما صورته فيغشاها ظل قوي يظهر بعيدًا عن مقدمة المشهد للإيحاء بما يحف به من جلال، بينما جلس ماتيو إلى المنضدة بين جامعي الضرائب في مواجهة الضوء وقد عبرت ملامحه عن ادراكه الحادث الجليل، رغم ما بدي من دهشة، أما الشخصيات الأخرى فمشغولة بحصر الضرائب دون ما وعي لما يجري من حولها، اذ ينظر الشابان الأنيقان من دونها إلى المسيح دون اكتراث، بينما لا ينظر الكهل والشاب المجاورين لهما إلى شيء البته، ومن هذا يتضح إن اهتمام المصور كان منصبا على اظهار التعبير النفسي لكل من تلك الشخصيات المختلفة.

وتسفر المقارنة بين أسلوب "كارافاجيو" في تلك اللوحة وبين الأخرى (ش ١٨) للمصور "تيتسيانو" عن إن أولهما يهمل استخدام سلم الألوان ليركز على إبراز حجوم الأجسام، رغم إن انغمار الضوء والظل فيما يشبه الأثيرية الغائمة وكذا الإحساس بالحركة يبدو إن أكثر وضوحا في لوحات "تيتسيانو"، وإن كانت الخصائص المادية والمعنوية في صور الأشخاص بلوحة "كاراشاچيو" تظهر على نحو أحلى مما هي عليه بلوحات "تيتسيانو"، ويعزى ذلك الوضوح إلى مقدرة "كارافاچيو" في احداث التباين بين النور والظل في دقة تقرب حجوم الأجسام من طبيعة القوالب التشكيلية

على حساب المنوعات اللونية.

ولكن الضوء بلوحات "تيتسيانو" يبدو مشبعا بطبيعة الألوان مسايرا حركة الأجسام مؤكدا تلك الوحدة التي ترين عليها، كما يؤكد التباين بين الضوء والظل صفة ثبوت الأشكال حتى حين تمارس حركة، ذلك إن هذا المصور كان يطبعها بالحركة دون التعبير فيها عن الفعل.

والواقع إن الوحدة الغنائية والضوء المتحرك يصلان بلوحات "تيتسيانو" إلى مستوى الكمال، بينما ينتهيان في آثار صغار الفنانين إلى فوضى ضاربة من الألوان.

ورد الفعل – الذي نشأ عن ظهور " كاراشاچيو " وعن اهتمامه بإبراز الحجوم على نحو من التحديد الدقيق وفي وضوح يدنو بها من مظهر القوالب التشكيلية – لم يكن من المستطاع تحاشى آثاره في فن العصر، وبهذا كان من الضروري وضع حد لنبض الأضواء كما تجد تلك الحجوم أشكالا تناسبها وتمكن لظهورها في أجوائها المحيطة.

وهكذا كان فن "كاراشاچيو" تركيزاً في الرؤية على الأحجام والأشياء أو تبسيطا لأشكال السابقين وألوانهم الجذابة من ناحية، كما كان مدخلا على حياة مشرقة بمملكة الضوء، أثار النفس الإنسانية في أدق ثناياها من ناحية أخرى، وإن قيمته الغنائية التكمن في مقدرته على تحويل الخفايا إلى محسوسات.

أثر "كاراشاچيو" بشخصيته القوية في فناني ايطاليا من عصره، كما أثر في غيرهم من خيرة مصوري القرن السابع عشر بفرنسا وإسبانيا وبلاد الفلاندر وهولندا، ولمس هذا التأثير أيضاً عبقرية الفنان الذي يعد رائد الضوء وساحره، ألا وهو "رمبراند" ١٦٠٦ – ١٦٦٩ المنشور له في هذا الفصل صورة "العشاء في عمواس" ش (٢١) ولقد سبق إن نوهنا بإن الفراغ المحيط بالشخصيات الإنسانية الماثلة بلوحات التصوير كان أكثر سعة في صور "كارافاجيو" منه بصور "تيتسياتو"، ولكن هذا الفراغ ما لبث إن ازدادت رقعته في لوحات "رمبراند" كما أصبح وسيلة من وسائل التعبير الهامة،

حيث أتاح للشخصيات إن تحظى بحرية التنفس وإن تأنس بأصداء انفعالاتها المترددة بين أرجاء الظلال ..

تظهر المائدة ومن ورائها حائط شامخ يوحي ارتفاعه بالحدث الضخم لا بضخامة الأجسام التي تبدو أعلى درجة ملحوظة من الضالة. وأننا لنحس بإن شيئاً سوف يحدث في تلك الغرفة المتواضعة التي ترين عليها ظلال أمسية وافدة. وينبعث الضوء من نقطة عن يسار خارج اللوحة إلى المنضدة التي تجلس إليه ا مجموعة الأشخاص فيغمر بأشعته أرجاء الغرفة. على أن للضوء مصدرا آخر ثانويا هو شخصية المسيح برأسه المشع، ولكن رقعة القماش التي تعلو المنضدة هي أكثر أجزاء الصورة تألما بالنور، ومعنى ذلك إن الضوء الأكثر غزارة لا يتركز على الوحدة الأساسية باللوحة –وهي شخصية المسيح– بل يضرب على تلك الرقعة، ولقد جاء ذلك تبعا لاستخدام الفنان الظلال الشفافة في بناء الاجسام.

ويصف الناقد الفرنسي "أ– فرومانتان" أسلوب النور والظل بلوحات "رمبراند" قائلاً:

"إن كل شيء بلوحاته تغشاه الظلال – بما في ذلك الضوء على إن الضوء يبدو وكانه يخترق الظلال ليظهر من خلالها أكثر بعدا وأوفر اشعاعا، كما تحدق موجات من الظل الداكن بالمواضع المضيئة من صوره اظهارا لأعماقها وسمكها. ولكن الظلال تتكشف رغم ذلك عما يوجد بها من الأشياء، كما تظهر الألوان –حتى ما كان منها معتما– على نحو من الشفافية كي لا تظهر قريبة من السوداء"[٤].

جرى "رمبراند" على تلطيف حدة التباين بين النور والظل على غير المعهود في أسلوب "كارافاجيو"، كما جرى على تحرير أشكال المرئيات من التحاديد الصارمة كما هو الحال في ص ور ذلك الأخير. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذه الأشكال تظهر أكثر وضوحاً مما هي عليه بلوحات "تيتسيانو". ويركز "رمبراند" اهتمامه في

---

[٤] مي كتاب "أساتذة عهد مضي" ١ – نلسون (١٨٧٧).

التصوير على أحداث التأثير بتلك الأجواء الضبابية في غير ما تباين، وإنه ليهيم باستخدام الظلال الشفافة مؤثرا اياها على استعمال الألوان الصافية. على إن ما يرين على لوحاته من غيومية لا يحجب قط تفاصيل المرئيات مهما بلغ عددها، ذلك إن أشكالها تظهر في توافق تام مع الظلال الشفافة التي تغمرها، وإن أنفا أو اصبعة في صور " رمبراند " ليترآى من خلال الضوء الذي تغشاه تلك الظلال دون إن يظهر فيها بشكله المادي، وبهذا تستوي مقدرة الفنان في الكشف عن المرئيات أو إخفائها تبعا المنهاج الفني الخاص.

وتضع خبراتنا ثقل الجسم الإنساني في اعتبارها، ولكن الأجسام بالنسبة إلى "رمبراند" لا تقل لها، إذ هي في نظره أشكالا تتكشف عنها الظلال الشفافة، بينما ترفض خبراتنا الصفة المادية للانفعالات، ولكن الفنان يعبر عنها في الأجسام على هيئة ايحاءات مجردة من الصفة المادية. وتبدو هذه الأجسام بلوحات "رمبراند" أقرب ما تكون إلى كائنات أثيرية تقمصت صوراً من الواقع، فالأضواء بها توحي بالظلال، إذ تغشاها أجواء ض ابية تنشط إحساسنا بما يتردد فيها من نبض وحركة، حتى ولو كانت تلك الأجسام في حالة من السكون.

ذلكم هو جوهر التصوير عند "رمبراند" الذي كان لا يصور ما تراه عيناه، بل يسجل ما يهيئ له الخيال أنه يراه، ويعني ذلك أنه كان يصور بطريق غير مباشرة، وإن مقدرته كانت تكتشف أشكالا للكائنات غير المرئية. وهل يكون الشيء الذي لا يرى أقل واقعية من تلك الأشياء التي نراها؟

لقد كان الواقع بالنسبة إلى هذا الفنان ما كان يراه أو يحس به، ولقد استطاع إن يجسد أحاسيسه عن ذلك الواقع في أشكال ملموسة، وتلك هي عجيبة لفنه.

واذ نحن ندرك طريقة "رمبراند" في التصوير حق الادراك فاننا نشعر على الفور بتوافق عناصر افنه ووضوحها بصفة مطلقة، فالضوء اذ يسيطر على مشاهده إنما يثير إحساساً بتحرره وائتلافه، كما تثير ألوانه الغائمة إحساساً بنبض من نوع خاص، وأننا

لنشعر فوق ذلك باختفاء القالب التشكيلي بصفة نهائية من لوحات ذلك الفنان. على أننا حين نقارن بينها وبين اللوحة (ش ١١) للمصور "رافاييللو" نرى معالم فن وليد –لا يقوم على مبدأ التشكيل– مما نظن معه أن "تيتسيانو" و"كاراشاچيو" كانا على خبرات أكبر عن القالب التشكيلي من "رمبراند"، بينما كان لابد لهذا الفنان من إن يستبعد هذه القوالب ليمكن لأسلوب الضوء من تحقيق أغراضه الفنية.

وثمة مقارنة أخرى يمكن إن تفيد منها بين أسلوبي "رمبراند" و"جيوتو"، ذلك إن لوحة المسيح (ش٢) لذلك الأخير تعرض مظاهر الانفعال لتلك الشخصية المقدسة في قوة تذهب بأهمية الصفة التشكيلية، وبهذا نرى علاقة مشتركة بين الفنان ين تميزهما عن "ديلا - فرانشيسكا" (ش ٧)، إذ توسل "رمبراند" في التعبير عن شخصية المسيح في لوحة "العشاء في عمواس" بالضوء والظل رقيقين محسوسين، وبهذا بعث ما كان من خصائص أسلوب "جيوتو" في الإبداع بأعمق معاني الحرية. والحركة في لوحات "رمبراند" ليست إلا نبضاً توحي بها الظلال الخافتة إلى الأجسام فتملأها حياة في غير ما صفة مادية، وينتشر هذا النبض بين مختلف أجزاء المشهد ليهزها بما في ذلك العناصر الصامتة كالحائط مثلاً، والواقع إن شكل الحركة إذ يبدو بلوحات "تيتسيانو" أكثر وضوحاً ودلالة عليها، فانها تظهر في صور "رمبراند" أغنى مضموناً وأعمق تأثيراً، وأنها لتتكشف في لوحة "العشاء بعمواس" عن صفات الشخصيات التي تظهر بها وعن خصائصها الدرامية، فالمسيح يرى جالساً إلى المائدة بينما يكسر الخبز بيديه، أما تلميذاه فيعلنان عن إدراكهما لشخصيته كل على طريقته الخاصة فأحدهما يضم يديه داعياً، والآخر يلقى برقعة القماش إلى المائدة مبدياً دهشته، أما الخادم فلا يكاد يدرك من الأمر إلا إن رجلاً جلس ليطعم ولكنه لا يشارك في الطعام فوقف مذهولاً ليستجلي الخبر. ولقد بلغ الفنان في التعبير عن تلك المظاهر المتفاوتة إلى الذروة، إذ سجل آثار انفعال كل من الشخصيات في حالات من الاحتدام أستعاض بها عن عرض مظاهر الحركة.

على أن الحركة إذ تختفي مظاهرها من صور أولئك الأشخاص إنما تتراءى بتأثيرها

من خلال الظلال، ويعني ذلك إن صور الحركة لا تظهر بمعالمها الطبيعية في لوحات التصوير، بل تتكشف تلقائياً بالإيحاء، وفي هذا تحديد الفرق بين الفن والطبيعة.

ويستمد أسلوب التصميم وحدته في فن "رمبراند" من تأثيرات الضوء فحسب، فلا صلة له البتة بالأشكال الهندسية. ويبدو هذا الأسلوب أقل تماسكا وحبكة من أسلوب "تيتسيانو" ولكن أحدا لم يستطع إن ينزع إحدى الشخصيات من بين مجموعها في صورة من صوره، إذ يؤكد وحدة التصميم دائماً بعنصر الضوء. وإن من يتتبع ايقاع الضوء بلوحة العشاء في عمواس، ليدرك إن رقعة القماش التي تغطى المنضدة لهي المصدر المشع على مختلف الشخصيات التي تظهر باللوحة، ومن هذا المصدر نكتشف سر أسلوب الفنان.

وتتعارض المثالية الجمالية التي أشرنا إليها في حديثنا عن "رافاييللو" مع منهاج "رمبراند" بصدد الضوء، إذ نحس بواقعية ذلك الأخير، رغم أنها واقعية من نوع خاص، يدل على ذلك تصوره الخاص لشخصية المسيح على نحو لا نجد له مثيلاً في آثار فناني عصر النهضة، وإن المسيح ليظهر بلوحته "شاحباً نحيفاً مواجهاً لنا، بينما يكسر الخبز بعشاء عمواس على نحو ما فعل خلال العشاء الرباني، ولقد تجلى باللوحة شاخصاً إلى السماء بأعين سمراء واسعة تفيض بالعذوبة، بينما ترك التوسل آثاراً من النضوب على شفتيه. وتحيط بشخصيته هالة من نور ندى فوسفوري، أكسب ذاته جلالاً، وإن شيئاً لا يمكننا وصفه ليحف بتلك الشخصية التي تتردد أنفاسها وكأنها مرت من قبل على العدم، وإن صفة هذا الطيف المقدس وتلك الارتسامات التي لا يمكن التعبير عما فيها من روعة وذلك المحيا الذي تجرد عن الملامح البشرية ليكتسي بالصفة الايحائية في النظرة ونضوب الشفاه، كل أولئك كان من وحي شيء لا يمكننا الاهتداء إلى مصدره كما لا نعرف كيف استطاع الفنان إن يبدعه".

تلك هي العبارات التي وصف بها "أ– فرومانتان" المسيح كما رآه بلوحة "رمبراند".

كان "أ- فرومانتان " مصوراً على خبرة ملحوظة بقواعد الرسم والتلوين، ولكنه عجز عن اكتشاف تلك العناصر الفنية الجديدة التي استخدمها "رمبراند" وكان يجهلها "فرومانتان" بتلك اللوحة الصغيرة، على أنه كان ناقداً حاد الحساسية، فتعرف على أسلوب الفنان في التعبير عن الروح، وإن لم يستطع شرح الطريقة التي كان يسير عليها الفنان لتحقيق ذلك، وإنه لمن الضروري كي نعرف كيف أحرج الفنان هذا العمل الفني العظيم إن نركز انتباهنا بلوحته على الضوء، وليس على شخصية المسيح، ذلك الضوء الذي يمثل ذاته مندمجا في الظلال الشفافية والحركة، وبمعنى آخر يمثل تلك القيمة الواقعية غير المباشرة.

وليس من شك في إن "رمبراند" كان يرى الواقع في الروح الإنساني، فكان بذلك من الواقعيين، ولكنه كان واقعياً روحياً، ولقد استطاع إن يجسد الواقع بعد إن يجرده من المظاهر المادية السطحية، ولهذا كانت لوحة "العشاء في عمواس" وحيدة في نوعها، لا لإن الفنان استطاع إن يعبر فيها عن تلك الجوانب الروحية بالإضافة إلى الواقع، بل لأنه استطاع إن يتذرع بالشجاعة حين عرى تلك الشخصيات المتعددة من عوامل الاغراء المادي، ولهذا أيضاً كان الجمال بتلك اللوحة أخلاقياً، وإن كان هذا الجمال من وجهة النظر المادية السطحية قبحاً.

ولكن، كيف يتاح للقبح أن يتحول جمالاً أخلاقياً؟ ينبغي لهذا إن نترك الصورة للمصور الذي كان يضحي بالأشياء المادية بصفة دائمة رغبة في تعميق القيم الأخلاقية بفنه، فلقد كان يضحي في إصرار بالقالب التشكيلي وبالجذبيات الدنيوية -كالملابس الجميلة والزخارف- وبمظاهر الثراء، وكأنه وهب نفسه لتمجيد التواضع الذي أحس بضرورته لإبراز ذلك الطابع الأخلاقي، ولسنا نجد فناناً ممن جاءوا بعد "جيوتو" قد استطاع إن يخلع صفة التواضع على شخوصه وإن يضحي بالمظاهر السطحية للشكل في سبيل الحصول على تعبير أعمق عن الروح الإنساني

ولكن هذا المنهاج من الفن لم يكن ليظهر دون أن تعاون على ذلك تلك التيارات الجديدة التي ظهرت حينذاك في عالم الدين، ورغم أن هذه التيارات كانت

تختلف عن سابقتها التي أثارت مشاعر "مازاتشيو" و"ديلا – فرانشيسكا" الدينية، أو الهمت "رافايللو" عقيدته بصدد الجمال، كما أنها لم تكن من نتائج تلك الحركة الإصلاحية التي قادتنا "لوثر" والتي كانت مولعة بالاهتمامات المادية الأمراء الألمان، ولم تكن كذلك وليدة حركة "الكونترووريفورم" الكاثوليكية التي اتجهت الي تعزيز الإحساس بقوة السلطة، نعم لم يكن هذا المنهاج الفني الجديد الا من وحي جماعة "المينونيت"، وهي إحدى شعب مذهب "الآناباتيست" الذي ظل معترفاً به في هولندا حتى عام **١٥٧٩**، وكان هذا المذهب يرفض أية قاعدة للإيمان لا تعتمد على التفسير الشخصي لنصوص الكتاب المقدس، وكان من تقاليده عدم أدعاء الحكمة وبغض الحرب والفرار من عالم الخطيئة. ولقد عاشت هذه الجماعة تمجد التواضع وتؤثر الانطواء على مبادئها، ولكنها كانت رغم ذلك أهم الجماعات التي نشأت عن حركة "الريفورم".

وكان "رمبراند" يؤمن بإن الدعوة إلى الفضيلة هي جوهر الدين، ولقد عبر عن ذلك في آثاره الفنية كما لم يعبر عن ذلك أحد قط، ومن ذلك كانت وجهته التضحية بالجمال الدنيوي وعزوفه عن تمثيل المظاهر المادية من أجل الوصول إلى اكتشاف الحقائق الروحية، وكان فيهدأ كله يترسم مبادئ جماعة المينوينت.

ولئن عز الدليل على إن "رمبراند" كان واحداً من أعضاء هذه الجماعة، فإن آثاره الفنية تعكس ذلك في وضوح تام.

وظهر إلى جانب "رمبراند" مصوران عظيمان خلال القرن السابع عشر هما "فان – ديك" و"فلاسكوتز"، ولقد كرس كلاهما حياته على معالجة الصور الشخصية، ويدل الاهتمام بهذا النوع من الصور وما أحرزه الفنان ون فيه من نجاح على شيوع النزعة الواقعية حينذاك. وتزعم أسطورة يونانية إن تصوير الأشخاص كان أول ما عالجه الفن التشكيلي من أنواعه المعروفة، وتروى تلك الأسطورة إن ابنة الخزاف اليوناني يوتاديس" كانت قد وقعت في غرام شاب غريب عن بلدتها "سيكيون" فلما أوشك على الرحيل سجلت ملامح وجهه عن ظله المنعكس من ضوء مصباح على

الحائط، ولقد ولد فن تصوير الأشخاص منذ هذه اللحظة، وأصبح من التقاليد الجارية عبر العصور كلها وبكافة الأنحاء(٥).

ويمكننا أن نفترض إن فكرة المحاكاة في الفن إنما نشأت عن الرغبة في تسجيل صور الأشخاص، على إن ما يحرزه فن التصوير من النجاح في أيامنا الحاضرة بل وخلال السبعين سنة الماضية لا يدين قط لفكره المحاكاة، ويعزى ذلك إلى اختراع آلة التصوير الضوئي. ولقد أصبح الفنانون ومحبو الفن على اتفاق فيما بينهم على إن الفوتوغرافي لا يستطيع إن يبرز المميزات العميقة فيمن يتناولهم بالتصوير على نحو ما يفعل الفنان أحيانا، وليس في ذلك افتئات على الحقيقة، ذلك إن التعبير عن المشخصات الفردية في الفن إنما يعتمد على الموهبة، فالتعبير إنما يتحقق عبر شخصية الفنان أي عبر شخصية غريبة على النموذج الذي يعبر عنه، كما تستمد اللوحة التي تمثل ش جرة قيمتها الفنية من شخصية الفنان لا من تلك الشجرة ذاتها، ويمكن إن نطبق هذا المثل الأخير على صور الأشخاص التي كانت وما تزال تستمد قيمتها من شخصية الفنان لا من شخصية النموذج الذي يصور عنه.

وقد ينتهي التعبير الفني عن الخصائص الفردية لأحد من الناس إلى النجاح، ولكن هذا التعبير يرتد إلى أنواعه الذاتية، ويعد الاعتماد على الموضوعية فحسب في تسجيل تلك الخصائص خطرا يهدد بفقدان القيمة الهامة في العمل الفني، ذلك إن الفرد الذي يصور عنه الفنان معرض للتغييرات المستمرة بين لحظة وأخرى لا من حيث المظهر الطبيعي فحسب، بل ومن ناحية الخصائص التي تميزه طباعا وأخلاقا عن غيرها وبهذا كأنما يسمى بالخصائص الذاتية لفرد من الناس هو تلك الانطباعات المتحركة التي تنعكس على الفنان ضمن ما ينعكس عليه من أنواع التأثيرات المتعددة من ذلك الفرد، ويفسر لنا ذلك أسباب اختلاف الملامح الخاصة لفرد ما باللوحات المتعددة التي يظهر فيها، بينما تتوافق ملامحه بالصور الفوتوغرافية المتعددة التي

---

(٥) "بلينيو" التاريخ الطبيعي ٣٥ – ١٥١.

أخذت له. وبهذا يتعين علينا –كي ندرك القيمة الفنية بصورة تعرض فردا من الناس– إن ننظر إليها بنفس الطريقة التي ننظر بها إلى الأنواع الأخرى من اللوحات وليس على أنها صورة فرد من الأفراد.

ولقد نأى تصوير الأشخاص بالفنان عن الانغماس في المثاليات الجمالية بحيث لا نكاد نعثر على شيء منها بصور الأشخاص بما في ذلك النساء، اذ كان الفنانون يفتنون بما لهن من مشخصات فردية بأكثر مما ينظرون إلى جمالهن، ومن تلك المشخصات يتزود الفنان بعناصر الحياة التي يعبر عنها في آثاره الفنية بكل ما وسعت من غزارة.

وتعد طائفة من صور الأشخاص التي ظهرت في الماضي من أعمال الفن الهامة، اذ تحررت وقتئذ من ذلك النظام الاصطلاحي الذي فرضته المثاليات الجمالية المعروفة، حين تناولت تلك التحريفات التي تقدمها الملامح الطبيعة في أشكال الناس بالتعبير، ولقد نشأ عن اهتمام الفنان بالتعبير عن المشخصات الفردية ضرب من العلاقة بينه وبين الواقع، وساعد ذلك على التخلص من تلك الأساليب الاصطلاحية المتبعة. والفن الحديث لا يعني بتسجيل الملامح الذاتية في صور الأشخاص، ولعل تسجيلها كان عن ضرورة في الماضي، أما وقد ظهرت آلة التصوير الضوئي لتضطلع بهذه المهمة، فلا محل لذلك الآن، ولقد اختفى من بين فناني اليوم استخدام تلك النظم الاصطلاحية في التصوير، ومن ثم فقدت الصورة الشخصية أهميتها منذ السنوات الأخيرة.

وتعرض اللوحة – ٢٤ – للمصور "رافاييللو" أحد رجال الدين من فئة الكرادلة، ويدل مظهر الرجل على انتمائه إلى طبقة النبلاء من عصرها كما يدل أسلوب التعبير عن شخصيته على إن المصور كان يحاول التأليف بين أرستوقراطية الرجل وبين مثاليته الفنية الجمالية الخاصة فخلع مميزات طبقة اجتماعية بذاتها على تلك المثالية بإن لطف ملامح الكاردينال وأكسب مظهره صفة النبلاء في تحفظ ملحوظ، كما تعمد عزله عن محيطه الذي يظهر فيه بإن جعل رداءه من اللون الأحمر

يطغى على ما عداه من ألوان اللوحة، وإن يسخر تلك العناصر كلها لإنشاء التأثير بأهمية هذه الشخصية.

ويبدو إن "رافايللو" لم يكن يعني في تصوير هذه اللوحة بتسجيل انطباعاته الذاتية، فليس يوجد أي دليل بها على أنه كان يفكر في شخصية الكاردينال أو أنه كان يلقى بالاً إلى ما كان يقوم به هذا الرجل في حياته الوظيفية من أعمال أو نشاط، ولو أننا على علم باسمه (رغم إن محاولات بذلت للتعرف عليه) لما زاد شان هذه اللوحة في نظرنا عن كونها صورة الفرد من طبقة معينة، ذلك إن الفنان إنما عبر فيها عن وظيفة اجتماعية فحسب، رغم أنه عبر فيها أيضاً عما كان يحظى به الرجل من ثقافة وعما كان ينعم به من حياة ملؤها الترف في مرحلة حضارية هامة.

أما اللوحة ش – ٢٣ – للفنان "تيتسيانو" فتعرض صورة "يعقوب – دا – استرادا" أحد مصوري مدينة "بادوفا" وكان مولعاً بجمع التحف الفنية حتى أصبح بعد قليل على رأس أصحاب المجموعات الأثرية في عصره، ومما يذكر عنه أنه جمع للإمبراطور رودولف الثاني طائفة من آثار الفن القيمة. وبفرض أننا نجهل عنه كل هذه التفاصيل، فأننا نستشعر بما كان عليه الرجل من ثراء ونباهة ذكر، فهو يظهر باللوحة مرتدياً أجمل الملابس معنيا بالتحف الفنية، فهو يمسك بيديه تمثالاً صغيرا للربة فيناس، بينما تظهر أمامه مجموعة من العملة القديمة.

ويتحدث الشاعر "بودلير" عن الصورة الشخصية قائلاً بأنها يمكن أن تكون قطعة من الشعر أو فصلاً من التاريخ، ولكن العمل الفني لا يكون فنا إذا كان تاريخا بجملته، والمسألة إذن لا تعدو أن تكون نسبية. ويمكن التنويه بالفرق بين صور الأشخاص التي أخرجها كل من "رافايللو" و"تيتسيانو" بأنه على الرغم من إن كلى النوعين غنائي الجوهر، فإن ذلك الأخير كان يضمن آثاره من ذلك النوع عناصر تاريخية ليست في آثار الآخر.

ولقد أشرنا من قبل إلى إن "تيتسيانو" كان يتجه بأسلوبه إلى ادماج صور

الأشخاص في جوها المحيط بها، ولكن ذلك الاندماج لم يكن من صفة طبيعية بصرية فحسب، ذلك إن الأشخاص لا تظهر بلوحاته في حالة من التعايش، بل تظهر كعناصر عاملة في فراغ تبدي نشاطا واتجاها نحو شيء ما أو شخص ما في لحظة من لحظات الحياة، ولقد استخدم "تيتسيانو" الحركة المتحررة المحسوسة لإحداث التأثير بالضوء والظل، ونجح بذلك في إبراز نماذجه لا بوصفها أنواعاً بل ككائنات حية، كما نجح في اظهار خصائصها الحية في اللحظة الملائمة.

أما "رافايللو" فكان يبدأ تجربته الفنية على أساس مثاليته الجمالية ومن خلال العمومية المتصلة بالطبقة الاجتماعية وعلى المستوى الحضاري ليصل عبره ذا كله إلى فردية النموذج، بينما يبدأها "تيتسيانو" بالتأثير المتحرك في لحظة حاسمة من لحظات الحياة ليصل من خلال العمومية الطبقية والحضارية إلى القيمة الكونية للحياة، وبهذا فإن ثمة تشابه بينهما من حيث النزعة المثالية والأخرى الواقعية رغم إن "تيتسيانو" يحدد هدفه بالواقع الذي تتلاشى فيه النزعة المثالية في عمق إدراكه للحياة الكونية، وهو في ذلك إنما يخالف عن منهاج "رافايللو" إذ يرفض المثال الإصلاحي المنطبع بالواقع.

وتنبثق مثالية "نيتسيانو" من مقدراته الشخصية، وتتجلى هذه المثالية في عمق إدراكه الحياة الكونية، ومن أجل ذلك تلتقي في آثاره القيمة التاريخية في الحياة المعبر عنها داخل إطار الزمان والمكان بالقيمة الشعرية لتلك الحياة الكونية.

ولقد صور "رمبراند" ذاته في لوحات متعددة عني فيها بتحقيق الفردية اللحظية والانطباع المتحرك، بينما عبر في صور غيره عن الملامح الشخصية – كان يهمل تسجيلها عندما كان يصور ذاته– الأمر الذي جعلها غير متشابهة فيما بينها، أما عن فكرته بصدد الجمال فقد أبى إن يكون من أولئك المستغرقين فيه، بل لعله كان يتخذ من ذاته مثاله الجمالي.

وتعرض اللوحة ش – ٢٢ – إحدى صوره التي رسمها بنفس لنفسه، واننا لنرى

تأثير الضوء وقد سيطر على عناصر الرؤية الأخرى بها، ولأن ذلك الضوء يتركز على مساحة صغيرة من اللوحة فقد ظهر في تباين شديد مع الظل، وترآى في توهج وكأنه البرق.

ولقد استطاع بهذا أن يبرز صفة الحياة الداخلية في صورته، وإن ينشئ واقعاً تصويرياً موازياً لواقع الطبيعة، وبهذا تكمن القيمة الفنية عنده في إدراكه خصائص الواقعية.

وينتج الضوء أحسن آثاره عندما يكون النموذج قبيحا، ويظهر هذا بوضوح في اللوحة ش – **٢٥** – للمصور الأسباني "فلاسكوتز" **١٥٩٩ – ١٦٦٠** الذي كان من طبيعة مختلفة عن طبيعة "مبراند" إذ كان يوجه عنايته إلى المظهر الطبيعي للأشياء، وإن فنه ليتلخص في اهتمامه بإبراز حجم الكتلة اللونية بما فيها من صلابة وبما تشتمل عليه من جوهر حي. ولقد بدأ "فلاسكوتز" حياته الفنية برسم مظاهر الحياة الشعبية، فلما بلغ الرابعة والعشرين من عمره كان قد وصل في الشهرة إلى المستوى الذي خول له إن يكون مصور ملك إسبانيا وفنان بلاطه، فانطبعت لوحاته منذ ذلك الحين بالطابع الاجتماعي لحياة النبلاء، على أنه كان يتراخى في رسم النماذج الجميلة وكانفي ذلك موضوعيا لا يباري، كما إن مقدرته في التمثيل كانت غير محدودة بحد حتى أن صوره لتبدو وكأنها حية بالفعل فلا تعكس صفة الإحساس أو الحلم.

وسجل الفنان بريشته صور المضحكين وذوي العاهات الذين جرت عادة البلاط باتخاذهم وسيلة للتسلية، وبهذا كانت تلك الأنواع من البلهاء والمساكين مصدراً هاماً من مصادر وحي الفنان، ومن بين الصور الهامة التي عبر فيها عن تلك التشويهات اللوحة رقم – **٢٥** التي تعرض صورة "غلام من فاليكاس" التي أمتزج فيها نبض الضوء بالابتسامة البلهاء على نحو قوي خارج عن الصفة الطبيعية. ولقد تجلى في هذه اللوحة نداء الحياة كما تجلى اتحاد طراز الضوء بالتشويه الخلقي، فنشأت بذلك قيمة فنية مطلقة.

لم يتخذ "چيوتو" أو "مازاتشيو" أو "پولايولو" أو "تيتسيانو" أو "الجريكو" الجمال كمثل أعلى في آثارهم الفنية رغم إن تلك الآثار كانت من شوامخ الفن الإنساني، وكان "رمبراند" و"فلاسكوتز" يؤثران القبح على الجمال لإنشاء روائعهما، وكانت عناصر إنكار الجمال بالنسبة إليه ما هي الواقعية المستمدة من تأثير الذي والظل، وكان هذا التأثير هو مظهر المثالية الواقعية.

ولقد كان ذلك التأثير يطلق العنان للخيال، ذلك التأثير الذي كان يتيح لخيال الفنان إن يعبر عن الروح الإنساني المجرد من الطبيعة المادية للأجسام في عمق وعلى نحو قلما وقع في تاريخ التصوير بهذه الروعة.



ش – ١٦ – "جوبا" تنفيذ الإعدام في ٢ مايو عام ١٨١٤



ش – ٢٩ – "كوربيه" محطمو الأحجار　　　　　　عام ١٨٤٩



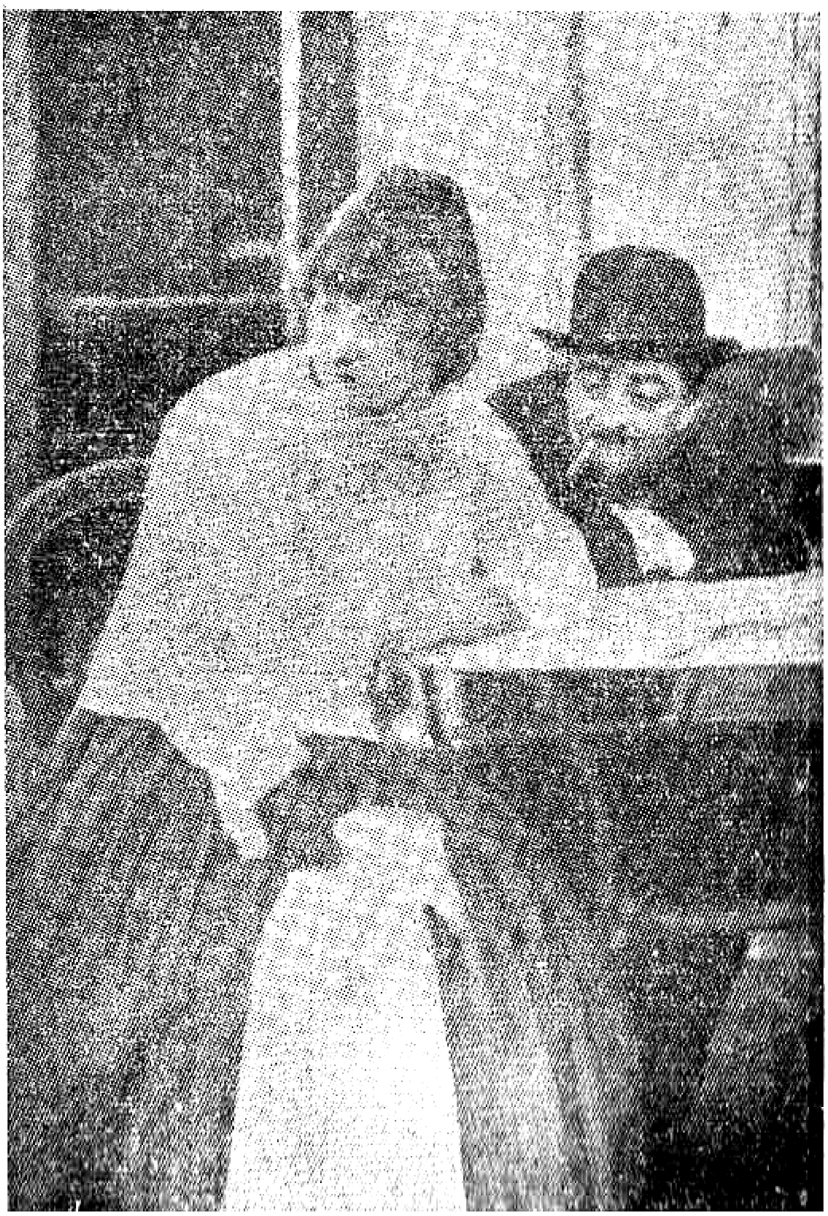
ش – ٢٧ – "ميييه"　　　　الدعاء　　　　عام ١٨٥٩



ش – ٢٨ – "ميسونييه" عام ١٨١٤" عام ١٨٦٤



ش – ٣٠ – "تولوز – لوتريك" إلى "مي" اللوحة



إلى "مي" عام ١٨٩١ الصورة الفوتوغرافية

الفصل السادس

الفن والتوضيح

شكل (٢٦) "جويا"	تنفيذ الإعدام في ٣ مايو
شكل (٢٧) "مييه"	الدعاء
شكل (٢٨) "ميسونييه "	عام ١٨١٤
شكل (٢٩) " كوربية"	محطمو الأحجار
شكل (٣٠) " تولوز – لوتريك"	إلى "مى "

ظلت مخطوطات الشعر والتاريخ والدين تزود بصور دقيقة(٦) يعدها فنان ون متخصصون توضيحا لنصوصها أو تعليقا عليها، حتى تم اختراع الطباعة في القرن الخامس عشر، فأستعيض عن تلك الصور برسومات توضيحية، كانت تطبع في الكتب عن قوالب خشبية أو ألواح معدنية محفورة، وبهذا كانت مادة المخطوط أو المطبوع هي المصدر الذي يأخذ عنه الفنان موضوع صوره والمجال الذي يعمل فيه بخياله، وكان الفنان يعنى حينذاك بتوضيح النص في أمانة تامة مهما بلغ خياله من الخصوبة والحرية. ويمكن إن يعد الالتزام بتوضيح النص مقابلاً لما كان يتوخاه المصورون عادة من دقة في تسجيل الملامح الذاتية حينما كانوا يعالجون صور الأشخاص الفعليين، رغم إن ذلك الالتزام يعد أدبياً في الحالة الأولى وطبيعياً في الحالة الثانية.

والفنان إذ يأخذ موضوعه عن مخطوط أو كتاب إنما يصور أحداثاً من التاريخ أو الدين، بينما يوضح الفنان مشخصات فردية عن واقع حي حين يتناول تصوير

(٦) يعرف هذا النوع من الصور باسم "المنمنمات".

شخصية بذاتها، ولهذا كانمن غير الجائز إن نخلط بين الرسم التوضيحي والصورة الفنية، على إن الرسام التوضيحي يمكن إن يتحول إلى فنان مبدع حين يجسد حادثاً تاريخياً أو موقفاً شعرياً في صورة ذاتية من صور الابداع الفني، فلقد ذهب خيال المصور "ديلا – فرانشسكا" مثلاً إلى ما هو أبعد من توضيح واقعة تاريخية وردت بالكتاب المقدس عندما أخرج لوحة البعث شكل (٧) إذ ارتبطت طريقة تمثيله هذا الموضوع بشخصيته بأكثر مما اتصلت بموضوع البعث، وكانهذا الموضوع بالنسبة إليه مجرد سبب توسل به إلى انتاج عمل فني يتطلب الصياغة الذاتية قبل كل شيء.

ومن الملاحظ إن الاهتمام بمسائل التاريخ كان قد تزايد في عالم الثقافة حتى أصبح تمثيل الأحداث الإنسانية في آثار الفن أكثر اتصالا بالطبيعة التاريخية خلال القرن التاسع عشر –مما لم يكن معهودا من قبل– وقد نشأ عن ذلك إقبال الفنانين على تمثيل الموضوعات التاريخية بكافة أنواعها، ابتداء من أعظم مظاهر البطولات حتى أصغر الأحداث اليومية. وكان من الطبيعي إن يسير فن التصوير في ذلك التيار الفكرى وإن ينفعل به وبما كان يقع من أحداث هامة مثيرة للانتباه، فكان التصوير التاريخي في تلك الحقبة أكثر أنواعه تداولاً، مما أدى إلى تزايد ش إن الموضوعية في تمثيل أدق التفاصيل التاريخية بأثار الفن. على إن هذا الاهتمام المتزايد بتمثيل أحداث التاريخ في موضوعية تامة كان يؤدى من ناحية أخرى إلى فقدان الصفة الفنية من آثار التصوير، باستثناء تلك اللوحات التي عرف أصحابها كيف يجسدون موضوعها التاريخي في واقع فنى ذاتى.

وبهذا كان في القرن التاسع عشر طابع فني واقعي يتمثل فيما كانت تعرضه اللوحات التي تناولت أحداث التاريخ بنزعة توضيحية، وكانيشبه إلى حد كبير طابع صور الأشخاص الذي سيطر على آثار الفن في القرن السابع عشر. على إن المصور الأسباني "فرانشسكو – جويا" (١٧٤٦ – ١٧٢٨) كان قد اكتشف مضموناً جديداً لآثاره، وكان من القوة بحيث أصبح حينذاك مصدرًا للتأثير في أحسن ما أنتجه القرن التاسع عشر من آثار فنية. ولعل لوحة تنفيذ الاعدام شكل (٢٦) من أهم ما

أنتجه ذلك الفنان من آثار في التصوير، اذ عوض بها جماعة من الوطنيين المجاهدين الأسبإن حينما كانينفذ فيهم جنود نابليون الاعدام يوم ٣ مايو سنة ١٨٠٨ . وتعكس هذه اللوحة الاحساس بما كانيشبع دين هذه الجماعة من رعب ويأس خلال لحظة الاعدام بيد جنود فرنسا، بينما كانت تدفع فرقة ثانية من الجنود بجماعة أخرى من الوطنيين نحو ساحة الإعدام، إنها لصورة من الجحيم باستثناء منظر القرية التي تظهر إلى مسافة على أحد المرتفعات، وكان القرية تقف لتعلن عن عدم اكتراث الطبيعة بما كانيجري من أحداث هذه الفاجعة الإنسانية.

سار "جويا" في تصميم لوحة الإعدام على الأساس المحوري ليض الاحساس ببشاعة الفاجعة عن طريق الفراغ الحافل بتلك المجموعات البشرية، ويكشف الضوء عن شكل التصميم، كما تسهم الظلال في الايحاء به على نحو يعرض هذا الشكل في دينامية هندسية فائقة السرعة ترين عليها روح العنف، ومما يلاحظ إن الضوء يتركز بصفة خاصه على صورة الشاب الذي يقف بقميصه رافعا ذراعيه ليعلن بهذه الحر به عن قرب وقوع الفاجعة.

ومن المحقق أننا نفيد من المقارنة بين هذه اللوحة وبين الأخرى التي تمثل موضوع العشاء في عمواس للمصور "مبراند " وبخاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار ما وقع من تغييرات وتطورات عدة في الحياة الفكرية والاجتماعية في ذلك الحين، ذلك إن "رمبراند" عرض بلوحته المشار إليها موضوعاً عبر فيه عن مشهد دينى جرده من الجمال الطبيعي كي يحقق جمالاً روحياً، كما اختار لهذا المشهد نماذج بشرية من الطبقة الشعبية –لا من الطبقة الأرستوقراطية– ليضفي الصبغة العالمية على صفاتها الروحية، بينما كان العرف يجري منذ "رافايللو" بتحديد طابع الجمال المثالي بالاستناد إلى جمال طبقة النبلاء المعاصرة، فلما خالف "كارافاجيو" عن ذلك العرف وصفت مثاليته بالسوقية، أما "رامبراند" فقد كانبعيدا كل البعد عن إن يتأثر بهذا العرف، إذ خلعت مشاعره الدينية على نماذجه التي اختارها من الطبقة الشعبية جمالاً معنوياً سما بها على أشكال الواقع. ولعل أهم ما قدمه المصور "جويا" من قيم فنية يتمثل في رفضه فكرة

التسامى بأشكال الواقع أيا كانت طبيعته، ومن المؤكد إن هذا الرفض لم ينشأ عن فتور عاطفته الدينية –فلقد كان على العكس رجلاً متديناً باراً بعقيدته– بل نشأ عن إحساسه بما كان متفشياً بأسبانيا من تيارات مادية منحلة عبر الفنان عن ثورته عليها في مجموعة الرسومات التي أنتجها بعنوان "نزوات"، على إن المضمون في لوحة الاعدام لا علاقة له بعقيدة "جوي" الدينية، بل كان يتركز على مشاعره الوطنية وعلى آماله في حرية بلاده، وكان هذا المضمون يضطرم بالثورة عنى وحشية الغازين الأجانب الذين ينفذون حكم الإعدام في فئة من مواطنيه بالجملة، وليست حركة المجاهد الذي يفتح ذراعيه على تلك الصورة المؤلمة إلا شكلاً جديداً من أشكال التجربة التي مر بها المسيح ذات يوم.

والواقع إن هذه اللوحة تعد فتحاً جديداً في تاريخ الفن، فليس من شك في إن الجانب التاريخي منها إنما يؤكد مولد عقيدة جديدة تقوم على مبدأ حق الإنسان في إن يكون حراً وإن يعيش أنساناً، ولقد عبر "جويا" بهذه اللوحة عن ايمانه بتلك العقيدة في وضوح تام، ذلك أننا إذا أنعمنا النظر فيها لأدركنا أن سخطنا لا ينصب على أولئك الغزاة –إذ هم يقومون بواجبهم في تنفيذ الإعدام– كما أننا ندرك إن تفكيرنا لا ينصرف إلى أولئك النساء الذين أوقعهم كفاحهم من أجل حرية بلادهم في قبضة أعدائهم، وإنما نرى في هذا المشهد مظهراً لإهدار قيمة إنسانية بفعل أداة غاشمة، ويتجلى لنا ما بين هذه القيمة الغالية وبين تلك الأداة العمياء من تباين، في شكل من أشكال البطولة التي تتردد في الملاحم، وبهذا كانالفنان إنما يعبر عن مشاعر شعب ثائر يتطلع إلى الحرية والمجد، وإنما كان يعكس صورة من آلامه التي تضطرم بها روحه، ولكن قدراته البصرية النافذة تذهب إلى ماوراء فاجعة ٣ مايو والى ما فوق بطولة الأبطال لتحقق قيمة انسانية، كونية الطابع، بحيث يمكن اعتبار هذه اللوحة رمزاً إلى تورة شعب على طغيان سيطرة أجنبية.

ولقد كان لزاماً على هذا الفنان أن يسعى إلى ابتكار شكل فنى ملائم المضمونه الجديد، وسرعان ما اهتدى إلى ذلك الشكل الذي يرفض مبدأ التنميق أو التشذيب.

ومن الملاحظ إن لوحات التصوير كانت قد بدأت تتخلى عن ذلك المبدأ منذ "رافايللو" وحتى "تيتسيانو" و"رمبراند"، ذلك إن الرغبة في احداث التأثير بالنور والظل تتعارض دواما مع الاتجاه إلى تحديد الأشكال بخطوط دقيقة أو إلى التركيز على تفاصيلها ومشخصاتها الفردية –الأمر الذي تتطلبه معالجة القوالب التشكيلية– فضلاً عن إن ظهور مثل هذه التفاصيل في المناطق المضاءة أو المعتمة باللوحة يذهب بالتأثير المنشود، كما يبرز صفة التعارض بين جوهر التعبير المتكامل وبين الشكل المعبر المتكامل. ومما يلاحظ إن "رمبراند" عنى باظهار بعض الوحدات التفصيلية في لوحة "العشاء في عمواس" بدقة تامة –كالصحون والسكين على المنضدة– بينما وجه "جويا" اهتمامه في جرأة إلى إبراز التأثير الدرامى بلوحة الإعدام في غير اكتراث بالمثاليات الجمالية، وكان اتجاهه إلى ذلك يلتقي بتلك النزعة الجديدة التي ترفض التنميق والتشذيب، والتي كان يرى فيهما عائقاً في سبيل إبراز نشاطه التعبيرى، ولو إن "جويا" جعل للشاب المجاهد الذي يقف في انتظار الموت بلوحة الاعدام وضعا يشبه تلك الأوضاع المأثورة عن أبطال الملاحم الخياليين لتبدد بذلك التأثير التراجيدى للفاجعة بأكملها، ولكن خيال "جويا" كان يتحرك بهذه المناسبة في ضرب من الواقع لا يحفل بالتمييز بين الجمال والقبح، ولو أنه ألقي بالاً إلى تلك التمييزات لبدت شخصية ذلك المجاهد في عزلة عن مجموعة المجاهدين الآخرين، ولبدا بينهم في صورة مثيرة للسخرية بينما تتحدث اللوحة بأكملها بلغة تراجيدية أصيلة.

ويجدر بنا إن نتوقف قليلاً عند فكرة الرسم "الكاريكاتوري" الذي لم يكن يقصد منه في الفن إلى إثارة الهزل، والذي لا يتصل بالكوميديا بأي سبب، بل كان الهدف من هذا النوع من الرسوم تأكيد المشخصات

والواقع إن تحقيق الجمال في آثار الفن يقضي باختيار بعض عناصر الشكل واستبعاد بعضها الآخر رغبة في إيجاد واقع مميز عن الواقع الطبيعي، ولكن هذا الاختيار والاستبعاد يشكل بالنسبة إلى مثالية المشخصات الفردية هدفاً منفصلاً عن موضوع الجمال. حقاً إن تأكيد تلك المشخصات يسهم في مضاعفة الاحساس بمثالية

التسامي أو بالتراجيدية أو الفكاهية، ولكن "جويا" كان يبرز خصيصة التباين العنيف في أشكال الطبيعة المشوهة وفي العواطف الإنسانية الضارية لينير بذلك إحساساً يأتلف فيه الجد المؤلم والساخر المثير للفكاهة دون انفصال بين صفتيها، وإنه ليعرض بهذا التباين شكلا من أشكال الوحشية البشرية بلوحة الاعدام، يذهب بها إلى ما وراء الواقعة التاريخية رغم ما تثيره هذه اللوحة من مشاعر الألم، ورغم أنها تعبر في شكل جديد عما في فنه من قيمة عالمية.

ويمكننا أن ندرك في ضوء هذا كله تلك العلاقة التي تربط ما بين واقعة ٣ مايو وبين منهاج "جويا"، كما نستنتج إن هذه الواقعة لم تكن سوى سبب فحسب تذرع به الفنان ليعبر به عن مدى حبه لبلاده بعد إن بث فيه ما كانت تضطرم به نفسه من مشاعر ثورية، وبهذا كانحب الفنان لوطنه ومشاعره المتحررة هي المضمون بلوحة الاعدام وليست الواقعة التاريخية، ولقد كيف "جويا" الشكل الفني بهذا الحب الذي وجهه إلى تلك الحالة الآنفجارية في تمثيل الواقعة بأسلوب يلائمها.

ومن هنا كان علينا إن نركز على ما تحتويه هذه اللوحة من عناصر أساسية هي الواقعة التاريخية وطريقة إحساس الفنان والشكل الفني للتعبير، لندرك إن الواقعة التاريخية إنما تمثل الناحية الموضوعية باللوحة، أما طريقة الاحساس والشكل الفنى للتعبير فيمثلان عنصريها الذاتيين اللذين تنضم إليه ما طائفة أخرى من العناصر الجوهرية لتسهم في البناء الكامل للقيمة الفنية المطلقة، أما ما نراه خارجا عن ذلك فهو من الأشياء التابعة أو من القيم النسبية.

ومن الأهمية بمكان ألا نعتمد –عند إصدار الأحكام الفنية– على التاريخ فحسب، والمقصود بالتاريخ هنا تلك العناصر التي لا تتصل بذاتية الفنان اتصالاً مباشراً، ولقد لاحظنا إن من بين آثار الفن ما يعتمد على التاريخ في أضيق نطاق أو ما يرفض فكرة التاريخ تماماً، بينما يستطيب البعض الآخر تمثيل الأحداث التاريخية، على أنه لا يوجد مقياس استيطيقى للمفاضلة بين آثار فنية تمثل فصولا من التاريخ وأخرى ترفض الاعتماد عليه في الابداع الفني، وكان من الطبيعي ألا توجد مثل هده

المقاييس، إذ للفنان الحرية في اختيار موضوعه من وحي التاريخ أو من غيره، كما إن له إن ينمي طريقة احساسه وأسلوب صياغته التشكيلية كيفما يشاء، وإن كانمن المستطاع إن ينبثق مبدأ استخدام واقعة تاريخية من فكرة الفن ذاتها كذريعة للابداع وليس كمضمون. ولقد كانت واقعة ٣ مايو سنة ١٨٠٨ بمثابة ذريعة للوحة "جويا"، بينما كان إحساسه المضطرم بمشاعر الحب لبلاده هو مضمونها.

ولقد رأى التصوير طائفة من الفنانين العرفاء بالتاريخ ودوا لو أتيحت لهم تمثيل أحداثه في دقة تامة، وكانذلك عن اعتقادهم بإن الأمانة في عرض أحداث التاريخ بآثار الفن هي أكثر ما يعتد به في الإنتاج الفني، ولكن هذا الوفاء بحق التاريخ إنما يجعل للخيال دورا ثانويا، بل كثيراً ما يبدد هذا الخيال كنتيجة للمحافظة على الخصائص الموضوعية للتاريخ، وربما استطاع بعض الفنانين أن يحرز نجاحاً في ذلك المجال ولكن إنتاجه يعد أقرب إلى التوضيح منه إلى الفن.

ولعل من الخير هنا إن نتوقف قليلا لنستحضر ذكرياتنا عن مثاليات "چيوتو" و"ديلا – فرانشسكا" و"رافايللو" و"تيتسيانو" التي كانت تسيطر على اهتمامهم بالموضوع، ولكن هذا الأمر بالنسبة إلى "رمبراند" لا يمكننا من أن نقول فيه شيئاً، ذلك إن التاريخ كان من الأهمية في نظره بحيث تفوق في هذا على "ديلا – فرانشسكا" ولكن التاريخ في آثار "رمبراند" لا يظهر كعنصر مستقل بذاته، بل يبدو مندمجاً في أسلوب تعبيره الذي يتكون من طريقته الخاصة في استعمال الأضواء والظلال الشفافة وفي تحديد النسبة بين أحجام الأشخاص والفراغ. ويمكن أن ينطبق هذا القول أيضاً على "جويا"، فليس يسعنا إلا الإعتراف باهتمامه بمسائل التاريخ مهما كان مبلغ ذلك الاهتمام من الضآلة، وهنا نتساءل أين تكمن القيمة التاريخية في آثار "جويا"؟

كان "ديلا – فرانشسكا" و"رافايللو" ينتجإن آثارهما التصويرية بدقة لم نعهد لها مثيلاً في آثار "رمبراند" و"جويا" وترتد أسباب ذلك إلى أن اهتمام الأولين انصرف إلى تمثيل الصور الإنسانية لا إلى عرض حوادث تاريخية، ولما كان تمثيل تلك الصور بعد

انعكاساً لنشاط الخيال فإن علاقتها بالشخصية الفنية تعد مباشرة، بينما يبقى التاريخ خارج خيال الفنان، فضلاً عما تعمل به الموضوعية في الخيال من تشتيت.

والواقع إن اهتمام الفنانين بمسائل التاريخ إنما يرغمهم على تأكيد التمييز بين أسلوب العرض وبين الموضوع المعروض بكل ما يستتبع ذلك من ضرورة عدم الإكتراث بتشذيب الأشكال دفعاً لخطر الخداع، ولعل هذا هو أحد الأسباب الجوهرية التي ساعدت على بروز شأن الضوء في التصوير الحديث وجنبت الفنان الحديث خطر الوقوع في أسر الموضوع.

ومن المعروف إن عدداً كبيراً من الفنانين السابقين قد تناول موضوع "العشاء في عمواس" بطريق غير مباشر، ولكن حادث ٣ مايو كان من الأحداث المعاصرة للمصور "جويا"، وكان لوقعه أثر بالغ على نفسه، بلغ من شدته إن صرف الفنان عن فكرة التنميق في إخراج الحادث، كما انصرف "رمبراند" عن هذه الفكرة من قبل. والواقع إن العلاقة بين التصوير الذى لا يكترث بالتشذيب وبين الحيوية الدرامية كانت شيئاً نادر الوجود في آثار التصوير من القرن التاسع عشر، ويطلق النقاد على أولئك الفنانين الذين يعنون بإبراز هذه العلاقه اسم الفنانين التوضيحيين، تمييزاً لقدراتهم المحدودة عن قدرات الفنانين المبدعين، على أن بعض هؤلاء التوضيحيين قد وصلوا إلى مرتبة المبدعين، بينما بقى البعض الآخر مؤثراً بذل الجهد على انتاج الفنون التي تستحوذ على إعجاب الجماهير، أو تعرض مظاهر الحياة المعاصرة كما لو انعكست على صفحة مرآة، فظلوا عاجزين عن تحقيق آيات الفن الأصيل.

"ولقد ظل المصور "چان - فرانسوا – مييه" ١٨١٤ – ١٨٧٥ مجهول الشأن لفترة طويلة من حياته، ولكنه ما لبث إلا قليلاً حتى ظهر شأنه بين فناني القرن التاسع عشر، ثم عاد فدخل عالم النسيان من جديد، ثم ها هو يحظى الآن بنصيب ملحوظ من الشهرة. وتعزى أسباب تقلب هذا الفنان بين الشهرة وخمول الذكر إلى تفاوت الآراء حول أهمية ما كان يعالجه بلوحاته من موضوعات، ومما يذكر في هذا المقام إن المصور الشهير "فان – جوج "كان معنا بالأخذ عن بعض عناصر فن "مييبه" رغم أنه

كان في أخذه عنها إنما يسجلها بطريقة مختلفة عن طريقته، والحق إن "مييه" قد أنتج في فن التصوير ما يداني القصص الشعبي في قوة إثارته للشجن، وأنه لقد بلغ من الدقة في العرض والتعبير مالم يبلغه أحد من قبل، وعلى الرغم من أن ألوان هذا المصور كانت تعكس زهده في الأصباغ، إلا أن ذلك لم يهبط قط بقيمة لوحاته، ولقد كان حبه للفلاحين نابعاً من مشاعره التي تفيض بالصدق ومن خبراته العميقة بخصائص حياتهم، ذلك إن مولده في أسرة في الريف وحياته المتصلة بين الفلاحين فضلاً عن مشاعره الدينية وما كان يتمتع به من عاطفة المشاركة الاجتماعية ومن أحاسيس شاعرية كل أولئك قد استطاع أن يوحي به إلينا في لوحاته.

وليس من شك في أن هذه كلها من عناصر الفن العظيم، ولكن هل كان "مييه" فناناً عظيماً؟ ربما كانت لوحة الدعاء (ش ٢٧) أشهر لوحاته، وهي التي يعرض بها اثنين من الفلاحين هما رجل وزوجته وقد انحنيا في دعائهما بينما يصغيان إلى قرع أجراس كنيسة القرية البعيدة بعد يوم من العمل بالحقل، ولقد مثل المصور هذا الموقف ومن ورائه سهل عظيم الاتساع في لحظة كاالضوء يتراءى فيها قوياً بالسماء بينما أخذ يخفت على الأرض، ولقد ضاعف بعد الأفق وعزلة المكان من جدية مشاعرهما الدينية.

كتب "مييه" إلى صديق له يقول: "بينما كنت أصور لوحة الدعاء كانت تحضرني ذكريات أيام عملي في الحقل، وكانت جدتي تستوقفنا عن العمل حين تقرع أجراس الكنيسة مؤذنة ببدء الصلاة، فكنا ننحني برؤوس عارية لنبدأ دعاءنا من أجل آبائنا الراحلين".

ويستنتج من ذلك أن ذكريات الصبا كانت تضفي على تعبيرات هذا الفنان مسحة من البهجة العميقة، ولكن ما يعرضه "مييه" بلوحة الدعاء من مشاعر دينية لا يفي فحسبب بأغراض الفن، فالمحبة التي يكنها لأصدقائه الفلاحين كانت تستحثه للدفاع عن صفاتهم وطهارتهم ونقاء سريرتهم أمام شعب باريس، كما كانت تصور له حياتهم –كما لو كانوا من الشخصيات الشعرية– فمضى في عرضه لهم بلوحاته على

بجو من الرقة ليقنع شعب فرنسا بحقوقهم البروليتارية، ولعله كان على حق في ذلك من الناحيتين الأدبية والاجتماعية، ولكن لوحته تبدو رغم ذلك وكأنها مرافعة دبجها يراع محام ماهر، مما لا يتفق مع طبيعة العمل الفني، وبهذا زيف "مييه" الطبيعة الريفية حين أضفى على أصدقائه الفلاحين تلك الرقة ليزينهم في أعين شعب فرنسا. ولو أن أحداً أراد أن يتعرف على الصفات الأصيلة للفلاح لوجب إن يتطلع إلى لوحة "اللاعبين" للمصور "سيزإن" ش – ٤١ – لا إلى لوحه الدعاء، ذلك إن صور الفلاحين في تلك الأخيرة من تصوير عاطفة، بينما تعد المشاعر الأصيلة ضرباً من القيم الطبيعية التي تنضم إلى الواقع، أما العاطفة فوسيلة لاستدرار عطف الآخرين بتأثير من العاطفة –مما يهدم المشاعر الأصيلة– ويفصح عن خطأ في الذوق. ويعد الصدق شرط من الشرائط الجوهرية في الفن، على أنه يجدر بنا أن ندرك ما يعنيه الفن بالصدق .. لقد كان "مييه" صادقاً تماماً فيما كان يعتنقه من مباديء، بينما يؤمن الكثيرون –ممن يدعون الصدق– بنظريات خاصة، ولن يكفي إن تتجسد تلك النظريات في آثار فنية ليتحقق الصدق الذي يعنيه الفن، ولقد كان الدور الأدبي الذي حققه "مييه" بآثاره التصويرية صادقاً، ولكن تجسد هذا الدور في لوحاته لم يكن بكاف لتحقيق أهداف الفن، فليس من الضروري إن ينشأ الفن عن صدق الفكر أو الإرادة فحسب، ونحن إذ نطالب الفنانين بالصدق، أيما نعني بذلك إن يكونوا تلقائيين فيما يصدر عنهم من آثار، والواقع إن اطراد المشاعر والخيال في التجربة الفنية يجب إن يتحرر من الاهتمامات الذهنية أو الأخلاقية –ولو صدرت تلك الاهتمامات عن صدق– فالتجربة الفنية يجب أن تمضي في طريقها طبيعية، بمعنى أن تكون تلقائية شأنها في ذلك شأن النبات حين ينمو أو الزهور حين تتفتح، والتلقائية إذن هي الصدق، وربما كانت شيئاً أكثر من الصدق.

ولقد كانت دقة "مييه" في الرسم موازية لقدرته على التأليف، ذلك إن رسمه كان دقيقاً نابضاً بالثقة، ولكنه لم يرق إلى مستوى الابداع، فلقد كانذلك الرسم نتاج إدراك وخبرة وإلمام بالقواعد. وكان "مييه" قد تلقاه عن أساليب أكاديمية لم يخطر بباله أن يثور

على ما فيها من قيم إصطلاحيه، بل كان يؤثر أن يستخدم مقدرته في الرسم للأغراض الدعائية. على أن النزعة الدعائية عند "مييه" كانت مشبعة بالنبل والشرف والإنسانية، وإن كانت الدعاية شيئاً يختلف كل الاختلاف عن الفن، كما إن الرسم لم يكن أبدا وسيلة مؤدية إلى غاية ما، إذ هو الفن ذاته، أما حين يتخذ الرسم كوسيلة لتحقيق غاية، فإنه يتوقف عن أن يكون فناً، كما تتلاشى فكرة الفن حين تعجز المصطلحات عن إن تتحول إلى صورة ذاتية من صور الابداع، ومن الملاحظ إن التكوين كان عند "مييبه" أكثر اصطلاحية من أسلوب رسمه، رغم أنه كان يولد شعوراً بالكلية.

ونجد لزاماً علينا أن نوضح ما بلوحة "الدعاء" من متناقضات من الناحية الأخلاقية ذاتها، فهي تعرض صور الفلاحين بأسلوب رسم يمتاز بالمهارة، بينما ألوانها بادية الشحوب. وأن أشكال الفلاحين ليغلب عليها الزيف كما تغلب الاصطلاحية على مشاعرهم مما لا يتجاوب مع أصالة الفن، بغض النظر عما ينسبه إليه البعض من قيمة تربوية.

على أنه بالرغم من هذا كله لا يسعنا إلا الإعتراف بأن هذه اللوحة تعد مثلاً فريداً في نوعه لتلك الآثار التصويرية التي تعنى بالموضوع بأكثر مما تركز على الحساسية الشكلية.

ولقد أدى اهتمام "مييه" بإظهار صور الفلاحين في هذه اللوحة على نحو من التشذيب إلى فقدانها تأثير النور والظل، وكان من المستطاع أن يضفي عليها هذا التأثير –بما له من إقدرة على الكشف، والإخفاء– الطابع الخيالي الذاتي، ولكن الفنان أضفي عليها بدلاً من ذلك رقة متناهية سمت فيها الطبيعة الريفية الأصيلة. ولعل الطبقات العليا قد استقبلت لهذا السبب لوحة الدعاء بالاعجاب، إذ انفعلت بمنظر أولئك الفلاحين في تلك البزة الأنيقة، وبهذا أصابت نجاحاً، ولكنه كان نجاحاً من الناحية الاجتماعية فحسب، ذلك أنها قدمت موضوعاً كان من اللطف وكان أسلوب عرضه من المهارة بحيث أثار هذا الإعجاب، ولكن اللوحة رغم تناولها قضية منطقية عبر الفنان عنها بأقصى ما عرف عنه من مهارة لم تستطع إن تحوله من طريقه

الخاطيء الذي شتت مقدرته الطبيعية في الاصطلاح، ولكن المصور "جوستاف – كوربيه" ١٨١٩ – ١٨٧٧ كان أقدر من "مييه" على إبداع الفن.

ولقد عاش هذا وذاك في عصر واحد وكان كلاهما من الداعين للمبدأ البروليتاري، كما كانا من رواد المذهب الواقعي، غير إن اعتبار "مييه" نفسه من الشعراء ومن الرجال المتدينين دفع به إلى السقوط في مذمة الإدعاء. إذ عجز عن أن يهتدى إلى علاقة تصل ما بين قالبه الفني وعقيدته. أما "كوربيه" فكان يعلن خصومته للمثالية وللشعر وللقصائد، ولكن ذلك لم يمنعه من أن يعيش على مثالية كانت النقيض من كافة ما كان يعتنقه معاصروه من عقائد، فكان ضد مبدأ الجمال المثالي وضد فكرة الاختيار من الطبيعة، لا يؤمن إلا بما كانت تراه العين وإلا بما تتيحه الموهبة من تسجيل الأشياء بصورها الطبيعية، فضلاً عن خصومته الصارخة للطبقية الأرستوقراطية وغرورها وادعائها المعرفة والثقافة، ومعنى ذلك إن "كوربيه" كان على صلة وثيقة بالأرض، وبأولئك الذين يعيشون عليها من أبناء الشعب، وبأسلوب حياتهم الواقعي، وبهذا كانت مثاليته وموضوعاته على أتم توافق رغم انه انغمس –مثل "مييه"– في الفكرة الدعائية، واتجه مثله في استخدام صوره للوعظ والدعاية لمبادئه، غير إن ما كان يتصف به "كوربيه" من حماسة وقدرة على التمثيل كثيراً ما كان يدفع به بعيداً عن الطابع الدعائي ليقربه من ميدان الفن الأصيل، ولقد كان له من إحساسه الطبيعي بالشكل واللون ما هيأ له ذلك. حقاً أن الشكل يبدو عند هذا الفنان أكاديمى الطابع في كثير من الأحيان، وإن آثاره تعرض المهارة الأدائية، ولكن هذه المهارة كانت تنقلب أحياناً إلى إبداعية فنية حرة.

هذا إلى أنه عرف كيف يتخلص من إغراء الألوان –التي كان شديد الحساسية بها– ليجد في الطبقات اللونية الخافتة ينابيع تشع بالضوء ولقد جرى "كوربيه" على استعمال سكين المصور بدلاً من الفرجون ليضاعف من سموك الطبقات رغبة في تعميق الإحساس بالضوء، رغم أنه كان يحقق في هذا أيضاً تلك الشفافية بألوان الضوء التي تنبثق من الظلال الشفافة وذلك بفضل ما أوتيت يده من لباقة ومهارة

وخفة في الحركة، مما أتاح له أن يعالج تلك العجائن اللونية الدسمة بلمسات رائعة، كما لو كان يمسك بأرق الفراجين لا بسكين الصور، ومعنى ذلك إن "كوربيه" قد استطاع أن يظفر بتجميع أضوائه مما تنشؤه الألوان من تباين بدلاً من توليدها بطريق مزج الطبقات اللونية، وكأنه ذا التجميع هو ما يعطي أكثر حجوم ألوانه مادية صفة الشعر وأجنحته.

ولقد كتب "كوربيه" إلى صديق له في ٢٠ نوفمبر سنة ١٨٤٩ يقول:

" كنت أستقل عربة ذات يوم في طريقي إلى ضاحية "قلعة – سان دينى" من أعمال "ميزبير" فإذا بي أتوقف على مشهد اثنين من الحجارين يعملان على حافة الطريق .. أنه ليندر أن نلتقي بصورة ؟؟؟؟؟ أكثر تعبيراً عنه من هذا المشهد".

"دعا الفنان هذين التعيسين إلى مرسمه ليصورهما في لوحة هي "محطمي الأحجار" ش – ٢٩ –، وعندما فرغ منها كتب يصفها:

"تغمر الشمس مكان العمل عند نهاية الطريق، وقد وقف العاملان أمام منحدر الجبل الذي تكسوه الخضرة وتغشاه الظلال، بينما لا تظهر السماء إلا من خلال جزء صغير في الزاوية اليمني من اللوحة .. أنني يا صديقي لم أخترع شيئاً من عندي بل أرى أولئك الرجال كل يوم على هذا النحو. كلما خرجت بالعربة للنزهة ... آراهم على هذا الحال .. الحال الذي يمثل النهاية ...

ولعل من المناسب إن ننوه بأن ثورة عام ١٨٤٨ كانت قد وقعت قبل إن يصور "كوربيه" هذه اللوحة، تلك الثورة التي أوحت إلى " كارل ماركس" باعلان منشوره عن الاشتراكية، ويمكننا بهذا إن نتخيل نوع المناخ الأدبي الذي كان يتنفس فيه الفنان، كما نستطيع إن نلمس العاطفة الإنسانية التي كان يكنها لأولئك المعدمين والتي لا تمت إلى الواقع السياسي بأية صلة، رغم إن الذين عاصروه كانوا يعزون إليه أنه تناول بلوحته القضية الاشتراكية دون أن يفطن إلى ذلك حين عرض بها مشهداً من مشاهد الظلم الاجتماعي.

ويتلخص موقف النقد من هذه اللوحة في مساءلتها هل وكيف عبرت عن

مشاعر العطف الإنساني محرراً من الدعاية للقضية الاشتراكية وبمعنى آخر ضرورة معرفة هل اقترن البؤس الذاتي للحجارين بثورة ١٨٤٨ في تلك اللوحة إلى الحد الذي جعل منها عرضاً لقضية اجتماعية، أم أنها ارتفعت إلى مستوى ذلك العطف الإنساني الكوني الخالد حيث يعيش الفن.

ولكي نخرج من هذا التساؤل بجواب شاف، يجدر بنا أن نستحضر تفسيرنا عن أسلوب المصور "جويا" الذي كان يرفض مبدأ التنميق والتشذيب في رسم الصور.

ومن الملاحظ في هذا المقام إن الاشكال تحظى عند "كوربيه" بنصيب أكبر من التهذيب والتشذيب، ولكنه كان يستهدف في تلك اللوحة إبراز مظهر بؤس العاملين، فعرضهما في ثياب بالية، كما أكد مهارته في تمثيل الواقع، وفي التعبير به عن فقر أولئك الكادحين وتنفرد حركة العامل الشاب بموضوعية شبه فوتوغرافية شملت أيضاً أدوات العمل الملقاة على الأرض، ولكنه عرض شخصية العامل الكهل بطريقة مختلفة، إذ عبر فيها عما يقوم به من جهد شاق في عمله بحركة تامة التوازن دون أن يلجأ إلى أساليب التعبير المثالي عن مظاهر الألم، كما عبر عن خصائص شخصيته بتوضيح المظهر الخارجي لكافة عناصر جسده، وقد استطاع بهذا أن يضفي عليها الثبوت رغم ما توحي به من الحركة التي ولد الفنان شكلها من تأثير الأضواء والظلال.

وأن ما يطبع تلك الشخصية من نشاط حيوى وروعة ليعزى إلى مقدرة هذا الفنان على تجميع خصائص الحجم والشكل.

ولقد أسفرت محبة الفنان لهذا الكهل الحجار عن شكله الذي تكيف بعطفه على بؤس أولئك الكادحين، ولو أننا عدنا إلى صورة الشاب الحجار بعد إن وقفنا على القيمة الفنية في صورة الكهل، لأدركنا أنها لا تعني شيئاً، وأنها من طبيعة مختلفة وكأنها صدرت عن صانع فن ماهر وليس بفنان، والواقع إن مهارة "كوربيه" إنما كانت تتجه إلى جوهر المثالية الفنية، وقد كانت تتصل بها أحياناً، ولكن كثيراً ما كانت تقع

قريباً منها لتركز على الأحداث، ولقد هيأت له واقعيته نجاحاً عظيماً، مما جعل لآثاره حتى الآن حظاً كبيراً من التقدير، ويعزى ذلك في الواقع إلى تلك اللحظات النادرة التي استطاع أن يبدع فيها صوراً مثالية كصورة الكهل الحجار.

ولئن كانت لوحة الدعاء للمصور "مييه" قد عرضت موضوعاً فنياً تاه في ذلك المضمون "الدينى – الإجتماعي"، فإن لوحة محطمي الأحجار للفنان "كوربيه" تقدم لنا عناصر فنية ممتازة تحطمت على صورة من صور الفن العظيم.

ولقد عالج المصور "ارنست – ميسونييه" ١٨١٥ – ١٨٩١ كثيراً من المشاهد العسكرية بلوحات عدة منها لوحة عام ١٨١٤ ش –٢٨– التي تعرض ميداناً حربياً لنابليون الأول، ولقد حظيت تلك اللوحة باعجاب العاديين من المعاصرين، ولكنها أثارت اشمئزاز رجال الفن النابهين، ولو أننا قارنا بين صورة نابليون بلوحة "ميسونييه". وبين سورة الكهل الحجار بلوحة " كوربيه" لأدركنا أن ذلك الحجار هو البطل وليس بنابليون، ذلك أن امبراطور فرنسا يبدو على هيئة دمية من دمي الأطفال، ولقد تحدث المصور "مانيه" عن "ميسونييه" بقوله: "أنه كان يرسم كل الأشياء كما لو كانت من الحديد الصلب باستثناء الأسلحة" ومع هذا فقد كان "ميسونبيه" فخوراً بخبرته في رسم الخيل، رغم إن الحصان الأبيض الذي يمتطيه نابليون بلوحة عام ١٨١٤ تغلب عليه صفة الموات، فلا تركيب فيه ولا حركة. ولقد عاش هذا المصور يحلم بتخليد الأحداث البطولية في تاريخ فرنسا ولكنه لم ينجح إلا في شيء واحد وهو مسح الأبطال في نماذج نوعية، ولعل أهم ما كان يمتاز به هو مقدرته على تسجيل التفاصيل بدقة تامة، بينما عجز عن رؤيتها في المظهر الكلى، وإن نشر لوحة عام ١٨١٤ في هذا الكتاب ليس له من هدف إلا الرغبة في إعطاء نموذج من الفشل الذي كان يحيق بفكرة تهذيب الأشكال في أعمال التصوير من القرن التاسع عشر، تلك الفكرة التي أزعجت حتى أذواق المصورين الفوتوغرافيين.

ويمكن من قبيل الإنصاف أن نعترف أن "ميسونييه" كان على درجة من الاقتدار في تسجيل ملامح الأشخاص، فليس من شك في أننا نتعرف على نابليون وعلى قواد جيشه

فرداً فرداً بلوحة عام ١٨١٤، وهو أمر لا شك يرضى رغبة العاديين من الناس في التعرف على مشاهير الرجال، ويمكننا أن ننسب أهم عناصر فنه إلى ق درته على تحقيق تلك الرغبة فحسب، رغم انعدام أية صلة بينها وبين الفن.

ويمكننا كذلك أن نضم إلى هذه الخصيصة المشار إليها آنفا صفة أخرى تطبع فن "ميسونييه" بطابعها، وهي اتجاهه إلى تصوير الأشياء على اختلاف أنواعها على مستوى الطبقة العليا من المجتمع، ذلك أن الحجار الذي يصوره "كوربيه" يبدو بروليتارياً، أما البرد فيبدو بلوحات "ميسونييه" أرستقراطياً، مما يوضح نوع التفاهة التي تغنى فنه باسم البطولة، وبهذا كان "مييه" أكثر صدقاً منه أفيما كان يدين به من عقائد، وإن لم يكن تلقائياً في فنه، بينما كان "ميسونييه" صادقاً في تمثيل موضوعات دون تحديد لصفة في الرؤية أو لنوع من المشاعر، كما كان وفياً بتلك العناصر الأكاديمية التي كان يجيد تكرارها في دقة وصبر.

ولست أدري لم لا نسمي أولئك المبصرين بمكفوفي الفن ما داموا لا يستطيعون رؤية الآثار الفنية، أو بالصمم ذوي الآذان السليمة الغافلين من النغم.

ولقد كان المصور "تولوز – لوتريك" ١٨٦٤ – ١٩٠١ على العكس من ذلك تماماً، إذ كان ذا بصيرة نافذة، رغم أنه يعد أحد أتباع الفنانين التوضيحيين، ولقد كان المصوران "جويا" و"دومييه" بمثابة أبوين روحيين له.

والواقع إن رسوماته الدعائية لم تكن فحسب أجمل ما ظهر من ذلك النوع منذ نهاية القرن التاسع عشر، بل لعلها كانت –لأصالتها– أهم العوامل التي أثرت في انتاج رسومات الدعاية في القرن الحالي، ولقد انعكست خصائص هذا الطابع الدعائي على اللوحات التصويرية التي أنتجها "لوتريك" وأهمها استرعاء انتباه المتطلع إليها بقوة تأثيرها الخاطف.

وتعرض اللوحة ش –٣٠ – رجلاً يجالس امرأة بأحد المقاهي الباريسية، وقد اختار الفنان "لوتريك" لها اسما هو "إلى – مى" والمقطع الأخير من ذلك الاسم يطلقه

الفرنسيون على تلك النسوة اللاتى يرتبطون بهن بعلاقة ما ..، وترى إلى جانب هذه اللوحة صورة أخرى فوتوغرافية لذلك الرجل وصديقته.

والرجل المشار إليه بالصورة هو "موريس – جيبير" صديق الفنان، أما السيدة فامرأة كانت تمارس حرفة النموذج "موديل" وقد ظهر كلاهما بتلك اللوحة في جلسة لم يدركا مغزاها، بينما كان "لوتريك" يعني بها إعطاء صورة من حياة المجتمع الباريسي المنحل. إذ عرض السيدة في هيئة امرأة عاجلتها الشيخوخة نتيجة لحياتها التفسحة، كما عرض شخصية صديقه في هيئة رجل منحل أيضاً كساه الضنى بمسحة من البؤس، ومن أجل ذلك كانت هذه اللوحة من آثار الفن التوضيحي الناجح، ولنا إن نتساءل الآن، أين القيمة الفنية في هذه اللوحة؟

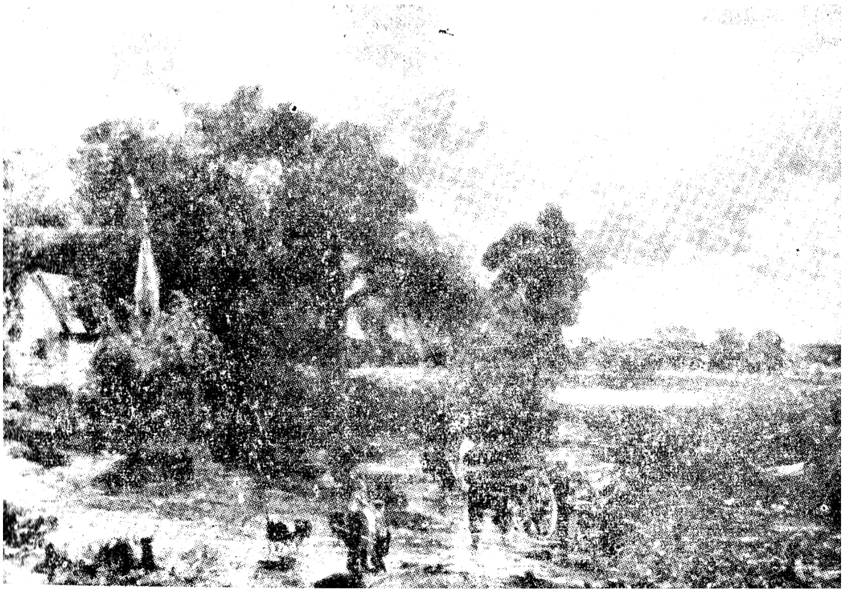
والواقع أننا نلاحظ انعدام التوازن بين الشخصين بالصورة الفوتوغرافية، أما اللوحة فتعرض صورة الرجل قريبا من مقدمة المشهد ليتحقق بها توازنها مع تصميم اللوحة، سواء في اتجاه العمق أم على السطح، ولقد أضاف الفنان زجاجة من النبيذ ليوازن بها الجانب الأيمن من جسم المرأة، كما أظهر بالاضافة إلى ذلك سطح المنضدة في منظور خادع لإنشاء قاعدة للمجموعة بأكملها –مما لا نجده في الفوتوغرافية– هذا ويظهر رسم الحائط في تلك الفوتوغرافية كعنصر غريب على الشخصيتين إذ يبدو وكأنه منعزل عنهما. بينما نراه في اللوحة وقد أسهم بما بثه فيه الفنان من لمسات بالفرجون في بناء المجموعة البشرية كما نلحظ التوافق التام بين هذه اللمسات وبين نظيرتها في رسم الشخصيات، ولقد بدا الحائط في حالة من العطب لتساير حالة الانحلال في الشخصيتين، وبهذا لا ينحصر التعبير عن هذا الانحلال في عرض صورة لتجربة من واقع المجتمع الباريسي. بل تسهم قوة اللمسات والخطوط والألوان في مضاعفة الاحساس بهذا الانحلال بطريقة ندر أن نجد لها نظيراً في لوحات التصوير، إذ جسدت الواقع في صورة بلغت مستوى الفن على نحو يرضى الخيال الخلاق.

ولكن الصورة التي عبر بها الفنان عن شخصية صديقه كانت تثير السخرية فلم تنجح بما غلب عليها من الطابع الكاريكاتورى، وما تعمده من مسخه فيها على نحو

فقدت به الطابع الإنساني، بحيث كانوجه الرجل أشبه شيء بقناع ساخر، ومعنى ذلك أن الفنان عجز عن أن ينفصل عن واقع الحياة الباريسية المنحلة، ومن ثم كان عجزه عن أن يخلق صورة حية محددة المعالم بطريقة ذاتية، رغم أنها تمثل أنموذجا الرجل المنحل. أما صورة المرأة باللوحة فتنبض بالحياة رغم أنها تعكس صفة الإنحلال، بينما ترى في الصورة الفوتوغرافية اصطلاحية بحته ثم أصبحت في اللوحة معجزة من فن التصوير، فيدها اليسرى تكشف عن سوقية حياتها بالكامل، كما تفيض حركتها ونظرتها بالقدرة على الإفصاح عن انحطاطها الطبيعي وانغماسها في الشراب، كل ذلك عبر عنه الفنان بقوة مقطوعة النظير.

كان "لوتريك" من عائلة فرنسية نبيلة، وقد كان مقدراً أن ينشأ مستهتراً على شاكلة أبيه وأعضاء أسرته، ولكنه أصيب بالكساح على أثر حادث فلفظته طبقته، ولقد عكس التباين –بين نبالة عائلته وظروف علته – الموجدة على حياته كلها، فانطبع سلوكه بالعنف، ومن هذا نشأ منهاجه الساخر من الظلم في تلك اللوحات التي تناولت بالتهكم مظاهر السلوك الطبقي، واستطاع أن يثأر من غرورها، وأن يحاربها بفنه، ولكن إحساسه بالخجل والألم من سخرية تلك الطبقة من علته لم يتح له تناول تلك العلل بالسخرية، فعبر عن ذلك في إحساس عميق بوجودها، ولكن في عطف كبير عليها، ولقد كانت لوحاته التي تعرض صور الإنحلال الاجتماعي بمثابة مرآة تعكس على صفحتها أوضاع المجتمع بكل ما كان فيه من عبث وصخب.

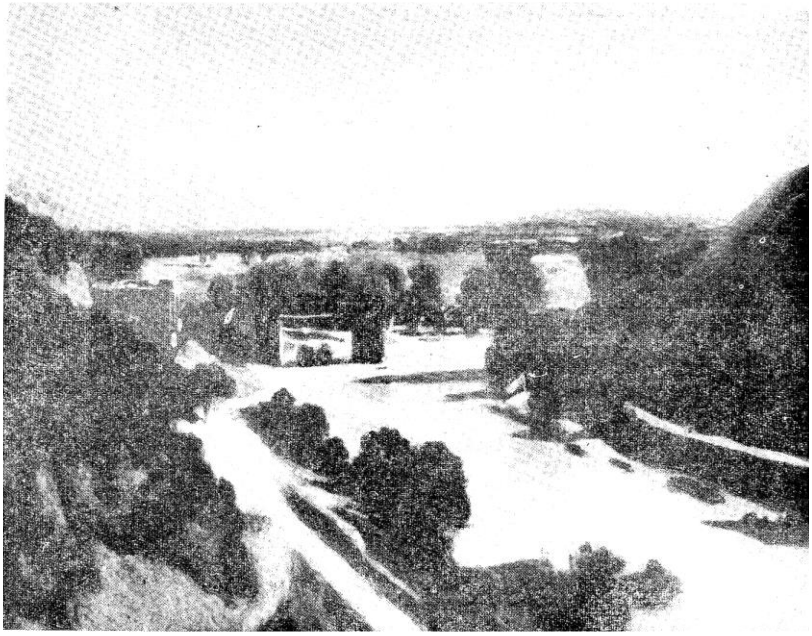
... و كانت حياة هذا المصور على صلة وثيقة بفنه، شأنه في ذلك شأن أولئك الفنانين الذين يشبهونه في الصفات، وفي ظروف العلة، فلم ينفصل أبداً عن واقعه عندما كان ينتج آثاره، على أنه عبر في صورة المرأة المنحلة والحائط المحطم عن مشاعره بخطوط وألوان بعيد عن ذلك الواقع، ويعزى ذلك إلى أن خياله كان قد تحرر وانطلق ليبث تلك المشاعر الذاتية في أثاره، وهنا كان فناناً عظيماً بحق، إذ اهتدي إلى الشكل المعبر عن حياة هذه المرأة، ولم يكن مجرد شكل امرأة أو موضوع انحلال إجتماعي، بل كان شكلاً فنياً ذاتياً انبثق من لدنه وأتاح الفن أن يتدفق تلقائياً.



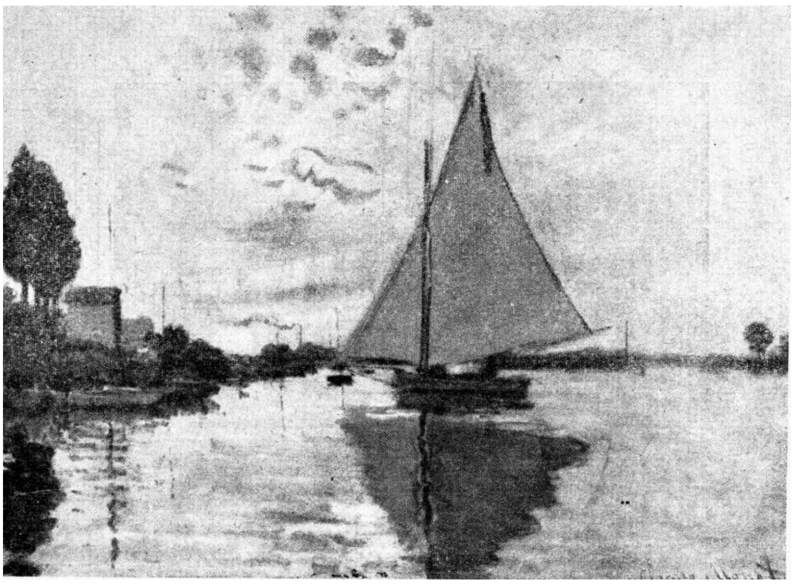
ش-٣١- "كونستيل" عربة التبن الأصل عام ١٨٢١



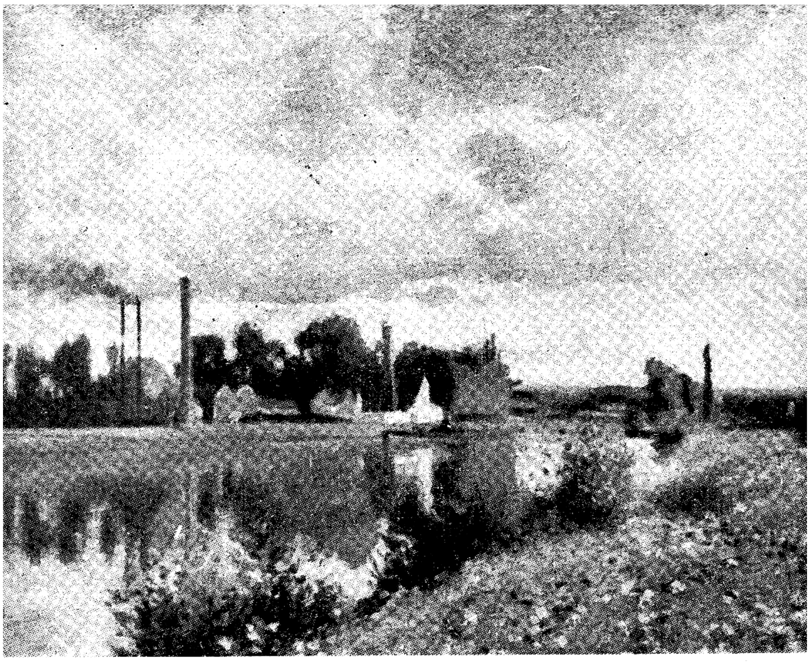
ش-٣٢- "كونستيل" عربة التبن النسخة عام ١٨٢١



ش-٣٣-　　"كورو"　　قنطرة ناربي　　عام ١٨٢٦



ش-٣٤-　　" مونيه"　　قارب أرجنتي　　عام ١٨٧٥



ش-٣٥-　　"بيسارو"　　منظر من الواز　　عام ١٨٧٢

الفصل السابع

حيوية الطبيعة

ش – ٣١ – "كونستبل"	عربة التبن – الأصل
ش – ٣٢ – "كونستبل"	عربة التبن – النسخة
ش – ٣٣ – "كورو"	قنطرة نارني
ش – ٣٤ – "مونيه"	مركب في أرجنتي
ش – ٣٥ – "بيسارو"	منظر من الواز

تشتمل أكثر اللوحات التي درست حتى الآن على موضوعات إنسانية تروي قصصاً، رغم أن ما ترويه لا يمثل لذاته أهداف هذه اللوحات، ورغم إن الصبغة الفنية لم تتحقق فيها ألا بعد إن تجسدت القصة التي ترويها في دوافع مثالية استطاع الفنان أن يهتدى إلى شكل وتعبير ونظرة تلائمها.

ولقد كان الفنانون ينتهجون هذا السبيل على مر العصور، إذ كان اهتمامهم ينصرف بصفة أساسية إلى صياغة الشكل الفني لا إلى موضوع القصة التي كانوا يتوسلون بها فحسب إلى إثارة اهتمام الجماهير، وبهذا كان دور القصة في لوحات التصوير بمثابة الوسيط بين الفنانين من ناحية والجماهير من ناحية أخرى.

والواقع إن اللوحات التي تعرض مواقف أو أحداثا من التاريخ أو القصص الأدبي كانت من أكثر أنواع الصور انتشاراً في القرن التاسع عشر، ومن أكثر ما يحظى منها بتقدير الجماهير، ومن أكثر ما يهيئ للمصورين فرص الإتصال بالطبقة المستنيرة من المجتمع حينذاك، أما لوحات المناظر الطبيعية فكانت تعد من أنواعه الثانوية، إذ

وقتئذ بأن تلك اللوحات المجردة من صور الإنسان لا تنطوي على مشاعر تحرك كوامن النفس، وكان الخلق الإلهي قد اختص الإنسان من دون الكائنات بالحس والعاطفة.

بدأ استخدام المنظر الطبيعي في اللوحات كستار من وراء المجموعات الإنسانية على النحو الذي رأيناه بلوحات "ديلا – فرانشيسكا" ش – ٧ و"تيتسيانو" ش – ١٦ – على أن تطور أسلوب الرؤية الذي كان قد قضى باستيعاب الصورة الإنسانية من خلال الطبيعة وفي غير عزلة عن البيئة التي يحيى الإنسان فيها ويتنفس هواءها قد ساعد على نشأة طابع فني[٧] يلائم ذلك التطور، والمقصود بالبيئة هنا الأشجار والجبال والأنهار والسماء وغير ذلك من العناصر الطبيعية التي كانت تثير دائما اهتمام الفنانين على نحو لا يقل عن اهتمامهم بتسجيل جمال الأجسام الإنسانية. ولقد أتاح هذا الاتجاه الجديد للطبيعة إن تؤثر على مكانة الإنسان في لوحات التصوير، فما لبث حتى أصبح عنصراً بسيطاً من عناصر الكون، بعد إن ظل الإنسان لمدى طويل موضوع الفن الأساسي، ومن هنا تزايد شأن المنظر الطبيعي يوماً بعد يوم بحيث لم يعد نوعاً ثانوياً من أنواع التصوير، رغم أنه كان يؤثر من قبل في تلك الأنواع بطريق غير مباشر، ثم ما لبث حتى أخذ المنظر الطبيعي يسهم في تأكيد اتجاهات جديدة ويمهد لمولد نزعات هيأت لظهور شكل فني جديد منذ بدأ القرن التاسع عشر مما لم يعد به المنظر الطبيعي مجرد نوع ثانوي من أنواع التصوير .. حقاً لقد ظهرت فيما قبل ذلك لوحات هامة تعرض جمال الطبيعة، ولكن ظهورها كإنتاج ظروف خاصة، أما في القرن التاسع عشر فقد كانت تلك اللوحات تشكل اتجاهاً عاماً بين المصورين المبدعين،أسفر بعد قليل عن عقيدة فنية تؤمن بانسانية الطبيعة، حتى لقد أشار البعض في هذا الصدد إلى إن المشهد الطبيعي إن هو إلا حالة نفسية.

---

[٧] يعرف هذا الطابع على ألسن الفنان ين باسم "پينورسك".

ولقد سبق أن أشرنا في الفصل الرابع إن لوحة العاصفة للمصور "چورچونى" ش (١٥) ذات طابع غنائي، ويعزى ظهور ذلك الطابع إلى استخدام الطبيعة كوسيلة للتعبير عن المشاعر الإنسانية، وكان قد نشأ عن اكتشاف تم بطريقة تلقائية وساذجة، ومما يلاحظ أنه ظل يسيطر على نوع من صور المناظر كالتي رسمها بعض أساتذة الماضي مثل "تيتسيانو" و"پيتر – بريجيل" رغم ما بين أسلوب التصوير عند "چورچونى" وعند الآخرين من تفاوت –على إن بعض الفنانين الإيطاليين من القرن السابع عشر كانوا قد ابتدعوا أيضاً نوعاً جديداً من صور المناظر الطبيعية حافلة بصور الإنسان، واستطاع المصور الفرنسي "نيكولا – بوسان" أن ينهض بهذا النوع إلى أعلى مستوى من الأصالة، ومن ثم أخذت لوحات المناظر تشغل منا كانت تشغله الصور التاريخية من مكانة، رغم إن تلك اللوحات كانت هي الأخرى تعرض الأحداث والبطولات، إذ تناولت وقائع من التاريخ بأسلوبها الخاص مستهدفة إبراز القدرات الإنسانية في اطار البيئة الطبيعية، الأمر الذي أدى إلى انعكاس الطابع الكوني على الشكل الإنساني بكل ما وسع ذلك الطابع من جلال وعظمة، ولقد عرف هذا النوع من لوحات التصوير باسم صور المشاهد الطبيعة الكلاسية، وكان قد تولد عن انطباع الروح الإنساني بما في الطبيعة من جلال وسمو وعظمة.

وثمة نوع آخر من لوحات المناظر الطبيعية كان قد ظهر بهولندا خلال القرن السابع عشر، وكانمن خصائصه تسجيل صور الأشياء الطبيعية في دقة متناهية، وكان "چاكوب – رويسديل" و"هوبيما" في الطليعة من أساتذة ذلك الاتجاه، وكانا يركزان أكبر الاهتمام على الصفة الطبوغرافية المشاهد الطبيعة، بينما كانا لا يوليان التعبير عن المشاعر أو بث الخيال المبدع أي اهتمام فيما كانا يعرضانه بلوحاتهما من الأشياء. على إن الدقة التي كانا يتوخيانها في تجسيد عناصر الطبيعة بأسلوب فنى ذاتي كانيسفر من ناحية أخرى عن لوحات فنية على جانب كبير من الجمال والروعة.

هذا كما ظهر نوع جديد من صور المناظر الطبيعية بعد ذلك بانجلترا خلال

القرن الثامن عشر، وصفه "برايس"[٨] عام ١٧٩٤ بتمرده على النظام وميله إلى تمثيل المظاهر المتغيرة في الشكل واللون تبعا لما يصيبها من تأثير النور والظل، ويعتبر ذلك النوع على النقيض من الآخر المشغوف بتمثيل مظاهر العظمة والسمو، ويعزى ظهوره إلى طابع الحدائق الآنجليزية التي تهوي المناظر الفطرية في تنظيمها، كما تهيم بالمبدأ التلقائي في التنسيق وبالميل إلى احداث المفاجآت، بينما يرين على تنسيق الحدائق الإيطالية والفرنسية الطابع الهندسي عن تقدير من شعبى إيطاليا وفرنسا للنظام والتركيب والتوازن، على عكس الشعب الآنجليزي الذي يؤثر على هذا كله التنوع وحرية الابتكار والصور المنبثقة من وحي الخيال.

ولقد كان للطابع المذكور تأثير بالغ على صور المشاهد الطبيعية ابإن القرن التاسع عشر، رغم ما أدخله على أسلوب تصويرها من تحديدات تتعارض والنشاط الإبداعي. ويجدر بنا أن نشير إلى ذلك النوع من تصوير المناظر، الذي كان يعتمد على أسلوب الرؤية الموروثة عن مصورى البندقية من القرن السادس عشر، ذلك الأسلوب الذي ظل موضع الاستعمال بين مصورى عصر "الباروك" – منذ "رمبراند" حتى "كارافاچيو" ويعرف باسم التصويري، ولقد أسفر اسقاط ذلك النوع على الطبيعية عن الطابع الفني المشار إليه آنفاً.

ويمثل القالب التصويرى بلوحات المناظر الطبيعية –والمقصود به هنا شكل اللون– كما سبق إن أشرنا إلى ذلك القالب شكلاً فنياً متكاملاً " تيتسيانو " بالفصل الرابع – يمثل ذلك القالب شكلاً فنياً متكاملاً لترابط عناصره، رغم أننا لانستطيع العثور على ذلك الترابط في الطبيعة التي تبدو عناصرها على غير نظام، مما يدعو الفنان في أحيان كثيرة إلى اختيار بعضها لينظمها في شكل فني، بينما أدى الطابع المعروف باسم "پيتوريسك" إلى الكشف عن أساليب فنية جديدة أسفرت عن تفتيت وحدة العمل الفني وطرازه.

---

[٨] "ك – هوسى" البيكتوريزم لندن ١٩٢٧.

... تلك هي أوضاع الأذواق العامة بمستهل القرن التاسع عشر، على أننا نستشعر إلى جانب ما سبق من طوابع واتجاهات ظهور تيار جديد اتجه بصور المناظر الطبيعية نحو آفاق روحية تعزى إلى آراء الفيلسوف "چان – چاك – روسو"، وكان يعلن في حماسة عن إيمانه بالطبيعة، ويحبذ الخلود إليها كسبيل إلى الخلاص من مفاسد الحضارة الحديثة وسطحيتها. والواقع إن الكنيسة ظلت لمدى طويل ملجأ طالما تطلعت إليه أنظار المسيحيين كلما ضغطت عليهم أحداث الزمن، دلكن الفيلسوف "روسو" وجد في الطبيعة المعبد الأسمى للتنفيس عن الكروب النفسية، وكانفي اتجاهه هذا إنما يبعث آراء "چوردانو – برونو" التي اكتشفت من قبل نظرية تجلى الذات الإلهية على كافة أنواع الكائنات الحية والجامدة، ابتداء من الذرة إلى الشمس والكواكب، ومن أقل الكائنات الحية والجامدة إلى الإنسان، وكانت هذه النظرية تعنى بالنسبة إلى فن التصوير إن الطبيعة يجب إن ينظر إليه ا ككائن حي، وإن نقترب منها بمشاعر يحدوها الخشوع والاحترام، ولقد عبر الكاتب الآنجليزى "چون – راسكين" ١٨١٩ – ١٩٠٠ عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة على النحو التالي:

"كان الإغريق القدامى يجسدون الطبيعة في أشكال بشرية، وكان إيمانهم فحسب بصور إنسانيتهم. ولقد أحسوا بالألفة والعطف على روح الجدول وليس على الجدول ذاته، ونحو الأرواح الساكنة بالغابة وليس نحو الغابة نفسها، وكانوا رغم هذا يقتربون من الموجة الواقعية ومن ألياف الشجر دون ما عطف البتة، وأننا معشر المسيحيين نتصور الهنا جالساً على عرش فوق السحب بعيدا عن الأرض وليس في الأزهار أو المياه، ذلك أننا نعتبر ما نراه من هذه الأشياء ميتة أو محكومة بقوانين مادية عن نظرية ندين بها، على أننا حين نقترب منها لا تلبث حتى نحس بخطأ هذه النظرية، وإنها ليست ميتة، ومهما حاولنا التعبير عن طريقة إحساسنا، فإن شعورنا بحيويتها لأكبر من إن يصرفنا عنها، وفي النهاية وعلى الرغم من كافة النظريات المادية، فإن الينبوع يود لو غنى، وأن الأزهار لتغتبط في لطف، وسواء عندئذ إن اندهشنا أم فرحنا أم رضينا أو خجلنا من موقفنا هذا، فأننا نستشعر عطف الطبيعة –رغم أننا نعرف أنها لا تمنح

عطفاً– وأننا نخلع عطفنا على الطبيعة – رغم علمنا بأنها لا تتقبل منا عطفا، عندئذ نرى أنفسنا وقد وقعنا في دائرة من الشك ومن العواطف الغامضة والمتاهات الخيالية، ويشكل هذا، الجزء الأكبر من طريقة نظرنا إلى الطبيعة "(٩).

وطبيعي إن المشاعر الغامضة إنما تعني الفلاسفة بأكثر مما تعني المصورين، بوصفهم أكثر استعداداً للايمان بالحياة الروحية للأشجار والآنهار والجبال، ولأنهم يبدون حباً وابتهاجاً في حماسية بالمواقع التي تغمرها الشمس، كما يبدون عطفاً عميقاً على المظاهر المتواضعة والتي تغشاها الظلال الطبيعية، ولكي نعرف كيف يتحول ذلك العطف وتلك الحماسة إلى شكل فني ذاتي، يجدر بنا إن نرى بضع لوحات الفنانين مبدعين من العهد السابق على ظهور "راسكين" ومن اللاحقين عليه.

... وكان المصور الإنجليزي "چون – كونستبل" ١٧٧٦ – ١٨٣٧ أول من طبق طريقة الإحساس الجديدة على تصوير المناظر الطبيعية، كما كان لآرائه في هذا الشأن تأثير بالغ في مجرى التطور يعدل ما لآثاره من قيمة. ولقد كتب في هذا يقول:

"يجب على مصور مناظر الطبيعة إن يسير عبر الحقول بذهنية متواضعة، ذلك إن أحداً من أولئك المغرورين قد استطاع إن يرى الطبيعة في كامل بهائها، أنني لم أر في حياتي قط شيئاً قبيحاً فمهما كان شكل الشيء، فإن الضوء والظل والمنظور يضفي عليه حلة قتيبة من الجمال"(١٠).

والواقع إن التواضع كانبالنسبة إلى "كونستبل" شرطا ضروريا الاستجلاء أسرار الطبيعة وللاقتراب منها في خشوع، وللنظر إليها بطريقته الخاصة، ولقد كان ذلك كله عن ضرورة التحقيق آثاره الفنية. ذلك أنه أحب الطبيعة .. كل الطبيعة، وبغير تعثر في تلك الضروب من الأحكام أو التفصيلات المتعسفة، وكان " كونستيل" يعتبر كل شيء جميلا لا لكونه جميلا لذاته، بل عن فكرة بأنه مادام لا شيء قبيحا لذاته. فلن

---

(٩) "راسكين" المصورون المحدثون – الجزء الرابع – الفصل الثالث عشر.

(١٠) "ر. ليسلى " ذكريات من حيات "كونستبل" ١٩٣٧.

يكون هناك شيء جميل لذاته. والواقع إن الفن لا يستطيع إن يجعل كل شيء جميلا في نظرنا، اذ يسيطر على تأثيرات الضوء والظل والمنظور وهي نفس العناصر التي تكون ش كل الفن بلوحاته، ومن المعروف إن "كونستبل" لم يكن يصنع للأشجار أو السماء أو الماء صورا تعكس أشكالها، بل كان يعني بتسجيل تأثيرات الضوء والظل والفراغ، وكان في سعيه نحو إنشاء الوحدة بين الشكل والمضمون في خياله الخلاق، إنما يتلافى الموضوع، ومن المعروف أيضاًإن هذا الفنان كانمولعا بالضوء، بحيث تبلور هذا الولوع في طريقة رؤية كانت أشبه شيء بالعقيدة الدينية. وفي هذا كان يقول:

"إن كل شيء يبدو لي مبتهجاً، فأينما وجهت عينى، وأينما سرت، أكاد أستمع إلى تلك العبارة الخالدة .. أنا البعث .. أنا الحياة".

ولقد كان" كونستبل" يدرك وحدة العمل الفني إدراكاً تاماً، كما كان يؤمن بأن كل عمل فني إنما ينطوي على قانونه الخاص الذي يلائمه، ذلك القانون الذي إذا ما حاولنا تطبيقه على عمل فني آخر، ساد فيه الاضطراب والفساد، ولقد كان انفصاله عن الأشياء التي كان يمثلها في آثاره –فضلا عن ذاتية العمل الفني– يكيفان طريقته الخاصة في الرؤية".

ومما يجدر ذكره، أنه ظهرت نظرية في النقد ظل الأخذ بما فيها المدى طويل، تقول بأن اللوحة لا تعد فنية وكاملة منا لم تحقق المشاكلة الموضوعية للأشياء الطبيعية، ولو صحت هذه النظرية فيما تذهب إليه الوجب على "كونستبل" إن يدمج مضمونه فيما كان يعالجه من موضوعاته القيمة الفنية في لوحاته، بل لوجب إن يقدم على طريقته في الإبداع الفني بعض عناصر من الخارج، كالقواعد التي تفرضها الأكاديمية، أو تقضي بها الأذواق العامة، أو يقحم عليها بعض العناصر الطبيعية –كشجرة أو بيت– دون أن يجسد هذا أو تلك في أسلوب رؤية تلائمه، ولو كان ذلك جائزا لوجب على الفنان أن يعيش تحت ضغط الظروف والملابسات بشخصية مزدوجة، بأن يحني هامته لما تفرضه المنظمات الفنية أو الأذواق العامة من ناحية، وأن يفي بالأمانة قبل طريقة رؤيته وإحساسه من ناحية أخرى، ولكن "كونستبل" وكان مؤمناً

برسالته وفي الوقت نفسه كان بحاجة إلى أن يعيش،كان يصور لوحاته من أصل، ثم يعود ليصور نسخة من ذلك الأصل، ملتزما في الأولى مثاليته الخاصة إرضاء لذاته، بينما كانيحقق في النسخة تلك القواعد التي تفرضها الأكاديمية.

وكان " كونستبل" يعتبر الأصل عملاً فنياً كاملاً منذ إن يفرغ من تسجيل انطباعاته بصدد الضوء والظل والفراغ من وجهة نظره الخاصة، فلا ينشغل بتلك الدقة في ضبط صور الأشياء الطبيعية كما هي في الواقع. ومعنى ذلك إن درجة الكمال في لوحاته إنما كانت من وجهة نظره بالاستناد إلي كمال التعبير الذاتي، لا إلى الدقة في تسجيل صور الأشياء، ولقد جرى العرف بتسمية ذلك النوع من اللوحات باسم "دراسات" أو "عجالات" والأولى إن تسمى باسم "المبدعات".

وكان "كونستبل" يحتفظ لنفسه بهذا النوع من لوحات التصوير، إذ كان على ثقة بإن أهل العصر لا يقدرونها، فكان يبعث إلى المعارض بالنسخة التي كان يتوخي في تصويرها القواعد الأكاديمية وإرضاء الأذواق العامة وتحقيق مقتضيات التمثيل الطبيعي.

والمقارنة بين أصول اللوحات والنسخ المنقولة عنها في آثار "كونستبل" تكشف بجلاء عن الفروق بين نوعين من النشاط، أحدهما فني و الآخر عملي، وتعرض الصورتان ش – ٣١، ش – ٣٢ الأصل والنسخة للوحة "عربة التبن" وكلاهما من إنتاج الفنان عام ١٨٢١، ومن الملاحظ أنه كان يضع في اعتباره عند تصوير الأصل تسجيل انطباعه بصدد الفراغ، بينما كان لا يعتمد في تصوير النسخة إلا بتطبيق قواعد علم المنظور، وتبدو أشكال المرئيات باللوحة الأصلية مغمورة في الضوء بوصفه العنصر الجوهري القادر على تشكيل عناصر الطراز وتوحيدها في شكل فني، فهو يكشف عن الأشياء أو يخفيها، وهو الذي يمنحها صفة الحياة أو يجردها منها، وهو يؤكد مشخصاتها أو يدعها دون تحديد، كل ذلك تبعاً لعمق الآنفعال الذي يتعرض له الفنان إبان التجربة، ومدى ذلك الآنفعال من الشدة أو الرخاوة، بينما الصور المنسوخة عن الأصل تعد تمثيلا للأشياء الطبيعية لذاتها، يضاف إليه تأثير الضوء على

تلك الأشياء لا لشيء إلا اثارة اهتمام الرائي في اتجاهين مضادين، أحدهما يمثل أسلوب رؤية تجريبية لشيء أو لشخصية أو لحادث، وهو أسلوب يشبه الطابع الوصفي في النشر، أما الآخر، فيمثل تعبيراً شعرياً عن الضوء، وإذاكانت آثار النثر تعدكل شيء منتهيا بطريقة محدودة جامدة، فإن التفاصيل تثير بموضوعيتها احساس المصور بعدم الاكتراث بها.

انظر إلى السقف في اللوحة الأصل مثلاً، تراه وكأنه كتلة من الألوان تتكشف عن ضوء خافت يوحي باللانهائية، أما في النسخة فيبدو على هيئة سلسلة من سطوح ملونة لا ترابط بينها وكأنها نماذج من آثار الفن الصناعي، وإن نفس الشيء لينطبق على منظر الماء والشخصيات البشرية.

وتمثل الألوان في اللوحة المبدعة مادة الضوء، بينما تظهر هذه الألوان في اللوحة النسخة وكأنها طلاء مفروض على أشكال قائمة بذاتها، فضلاً عن لون الروض الذي يبدو فيها أصفر جامدا، بينما يتألق بالنور في الأصل، كما تتألق به تلك الإنعكاسات الفضية للسحب على الماء في تناغم متحرر مع الأخرى السمراء الواقعة على الأرض الظليلة.

وبينما تظهر المياه في اللوحة المنسوخة بألوان رمادية مخضرة مملة في تدرجاتها حتى لأنها تفقد بذلك طابع السوائل وخصائصها، وبينما تظهر فيها السحب وكانها رقع من الورق، دون أحداث الشعور بالجو أو الهواء، أو بقرب وقوع العاصفة، إذا بالسماء تعلن في اللوحة المبدعة عن قرب وقوع عاصفة بالفعل، وبهذا نجد المبرر لما بين النور والظل من تباين على سطح الأرض، فضلاً عما تبثه من حيوية في تلك الأشجار العتيقة والبيوت والماء، كل أولئك تعرضه اللوحة الأصل في تباينات من النغم، نشأ من خلال نظرة مترابطة قوية الفاعلية، محت آثار التردد وأكدت صفة الحياة.

والواقع إن المهمات الفرشاة في اللوحة الأصل تعبر في بلاغة عن حب

"كونستبل" وابتهاجه بلقاء الطبيعة، بينما تعرض النسخة صورة من الواقع المادي، وإنه لمن العسير أن نعثر على كافة هذه العناصر مجتمعة في مثل هذا الوضوح، كما هي في هاتين اللوحتين، وقد جمعتا بين صفات النثر والشعر والحب وعدم المبالاة والنهائي واللانهائى.

ومن الملاحظ إن الفنان قد استطاع إن يعرض مظاهر المهارة الحرفية في اللوحة المنسوخة عن الأصل، وهي التي كان يعدها للجماهير بأسلوب المصور الواقعي الدقيق المثابر العنيد، ولقد ثبت أنه كان يصورها ليسد بها مطالب حياته الضرورية، أما حين كان يصور ليرضي ذاته، فإنه كان دائما على وفاق مع مثاليته الفنية التي كانت تؤكد عنايته بتسجيل أشكال الضوء والظل وطبيعة الفراغ، وكانفي هذا إنما يستجيب في حماسية للطبيعة والمشاعره بإبراز مناظر الحقول في الريف الآنجليزي الذي أحبه، عندئذ كان يجسد أشكال المرئيات من خلال نظرة فنية مترابطة لا ترى إلا الفن والمثاليات، ولا تلقي بالاً إلا بتلك الضرورات الزمنية، وبهذا كان"كونستبل" فناناً صادقاً أصيلاً.

***

على أن "كامى – كورو" ١٧٩٦ – ١٨٧٥ كان من طبيعة مختلفة كل الاختلاف، ولا غرو في ذلك فقد كان فرنسيا من أبناء جيل لاحق على "كونستبل"، كما يتضح لنا من تاريخ وفاة كل منهما لا من تاريخ مولدهما، ذلك إن "كورو" قضى نحبه بعد إن مات "كونستبل" بثمانية وعشرين عاماً. على إن المشكلة الجذرية بالنسبة إليه ما كانت واحدة، وكان موضوعها "الشكل الفني الكامل". ولقد وقع "كورو" على حل لتلك المشكلة بنفس الطريقة التي عالجها بها "كونستبل"، فجري على تصوير لوحة كان يحتفظ بها، وأخرى منسوخة عنها كان بعث بها إلى المعارض، وكانت الأولى كاملة الشكل من وجهة نظر التعبير، أما الثانية فكان كمال الشكل فيها بالاستناد إلى مقتضيات الأذواق السامة، وعلى هذا الأساس بعث "كورو" إلى معرض الصالون نسخة رسمها عن أصل لوحة "قنطرة نارني" الذي يحتفظ بها في الوقت

الحاضر المتحف الأهلي في "أوتارا"، وكان قد توخي في تصوير تلك النسخة الدقة، ولكنها جاءت رغم ذلك عارية من خصائص الحياة، أما اللوحة الأصل – التي كان يحتفظ بها والموجودة حاليا متحف اللوفر ش – ٣٣ فمن نتاج فنه الأصيل. ولقد لون "كورو" الأرض الجرداء في تلك اللوحة بلون أصفر، بينما خص أجزاءها الخصيبة بلون أخضر، الدرج به إلى العتمة المحسوسة كلما اقترب من الأعشاب المجاورة، أما نهر "نيرا" فقد جعل ماءه عكراً مختلطاً بالرمال، ولكن هذا الماء ما يلبث إن يصفو عندما يتجاوز مجرى النهر إلى الجزء الظليل من الأرض قبيل منتصف القنطرة، حتى إذا ما اقترب من التلال تداخل في درجات من اللون الرمادي الضارب إلى الخضرة، ومن ثم نجد أعينها تتركز على تلك الظلال الصافية الزرقاء المتبوعة على مسافة بألوان صافية عند المرتفعات التي تغمرها الثلوج وتكللها السحب البيضاء وتعلوها السماء الزرقاء بادية الشحوب، ويبدو وكان الفنان قد ألقى بنفسه في معركة من أجل إحراز تأثيرات في الضوء والظل، استعمل فيها بضعة لمسات سوداء ليلون بها الأرض الوعرة والقنطرة المحطمة، ولكن هذه المعركة لم تلبث إن استنفدت أغراضها منذ أخذت الأرض تستشرف اللون الأزرق الذي أرى عن بعد.

وبهذا كان الصخب الذي تحدثه الحياة عن قرب، والسلام الذي توحي به الأرض القاصية هو مضمون تلك اللوحة الجميلة.

ولقد فسر "كورو" هذه التجربة التصويرية بنفسه على النحو التالي:

"يبدو لي أنه من الحكمة حين أشرع في التحضير الدراسة لوحة أن أبدأ بوضع الألوان المعتمة (هذا إذاكانت اللوحة بيضاء السطح)، ثم أمضي إلى تطبيق الألوان الزاهية –درجة بعد درجة– في نظام سليم، ويقدر عدد هذه الدرجات في اللون الواحد بعشرين درجة، وبهذا تستقيم الدراسة، على إن إتباع هذا النظام لا يجب إن يعوق نشاط المصور، فمن الأهمية بمكان أن نضع في الاعتبار كتلة الشكل العامة أو المجموع الذي أثار انفعالنا منذ اللحظة الأولى، وإلا فقدنا في انشغالنا بدرجات الألوان

شدة تأثير الآنفعال"[١١].

ونستنتج مما تقدم إن " كورو" لم يلتزم بصفة دائمة بتنفيذ قانونه الفني الخاص، فقد كان يضحي أحيانا بتأثير التباين بين النور والظل في سبيل تحقيق الدرجات الحيادية للألوان أو التأثيرات الضبابية، وكان هدفه من ذلك إضفاء الرقة واللطف تعويضاً عما فقده من متانة وحيوية.

ولعل شمس روما كانت قد أوحت إليه بمظاهر تلك التباينات النشيطة، ولعله كان يرى في حيوية أضواء هذه المدينة علاجاً ضرورياً لذلك الوهن الذي كان يتهدد طبيعته البسيطة الطيبة. غير أن ما كان يترتب على طريقة رؤيته الكلية الطابع الطبقات الضوء قد أدى إلى عزوفه عن إنشاء المقدمات الطبيعية في لوحاته، وبلغ من عزوفه هذا أنه كان يضع في مقدماتها نقاطا بعيدة المناظره، وكانهدفه من ذلك هو التعبير عن الطبيعة دون تصوير أشكالها، وكان يشارك بهذا في الحيوية التي يبثها الضوء والظل في الأشياء دون إن يمثل التفاصيل المادية بها، كما يحقق بهذا تحول الأشياء إلى قيم حيوية، وكما كانت القيم تتمثل في "اللانهائي" وإن الموضوع يتمثل في "النهائي" فأن الفنان لايسعه لكي يكشف اللانهائي إلا أن ينفصل من موضوعه بطريقة ما في الرؤية، تبتعد عنها مادياً بقدر ماتقترب منها روحيا، ذلك إن "كورو" لا يمسك بيد الناظر إلى لوحاته ليقوده إلى أعماق الفراغ الطبيعي، ولكنه يعرض موضوعاً منظوراً على السطح حيث تظهر بعض الأشياء على بعد والأخرى عن قرب، ولكن هذه الأشياء –قاصيها وقريبها– ترى ككل منفصل من الرائي، وسواء القريب أم البعيد من هذه الأشياء فانها تدخل في الوجود اللانهائي، والمقصود بذلك، الوجود الفني المميز عن عالم الطبيعة، وأننا لنلتقي من أجل هذا كله في لوحات "كورو" بالأرض الوعرة وبالمياه المحملة بالطين وبالقنطرة المحطمة، ثم يضع تلال ترى عن بعد، وقد تحولت إلى مطلق فني أو إلى عجيبة كونية.

---

[١١] " ؟؟؟؟؟؟؟ " (" كورو" يحكي نفسه) الجزء الأول عام ١٩٢٤.

ولقد قضى إحداث التأثر بالفراغ في مقدمة لوحات التصوير بضرورة استخدام "الشكل النهائي"، وله أننا أعملنا الفكر فيما كان يعنيه المجتمع –على عهد كورو– بالشكل الفن الكامل، ؟؟؟؟ لنا أنه كان من الطبيعي أن تشعر هذا الفنان بأن صوره إنما تكتسب الصفة المادية خطوة بعد خطوة وهي في طريقها إلى نهاية التجربة الفنية، وكانت آثار التردد والسخافة تظهر في طريقة تنفيذه كلما أخذ بنصائح أولئك المتحذلقين، فحاول إن يحقق الشكل الكامل من وجهة نظرهم، وكان خجله الطبيعي يحول بينه وبين الثورة الجهوية على ذلك الشكل الكامل من وجهة نظرهم، فكان يتعمد تهريبه، أما حين يتخلى عن النظريات، فقد كان يمضي إلى سبيله على طريقته الخاصة.

وكثيراً ما اعترف "كورو" بأنه كان يتحرر من تعاليم أستاذه "برتان" على عهد دراسته بروما، وفي هذا يقول:

"لقد عقدت النية على ألا أعود إلى البيت دون إن أدرس شيئاً ولكنني حاولت للمرة الأولى إن أصور على مبدأ الرؤية الكلية، وأن أرسم عجالات .. وكان هذا هو السبيل الوحيد الممكن"[١٢].

ولقد كان "بودلير" أول من هاجي من رجال الفكر عجالات، "كورو" كما كان أول من وضع تحليلاً مميزاً للشكل الفني الكامل وللاخر المبدع، مؤكدا أن العمل الفني لا يصدر إلا عن الكفاية الممتازة والمصابرة.

ويجدر بنا في هذا المقام إن نشير إلى ما كان يسيطر على الأذواق العامة من تيارات فنية قبيل عام ١٨٢٧، وأهمها "الكلاسية العائدة" و"الرومانسية"، ومن المعروف إن "كورو" كان قد تلقى مبادئ التربية الفنية على المنهج الكلاسي العائد، وكانالمنظر الطبيعي التاريخي – الذي وضع مبادئه المصور "نيكولا – پوسان"– يسود المحيط الفني حينذاك، بينما كان التيار الرومانسي يتجه نحو إبراز المشاعر والعواطف

[١٢] العجالات هي الرسومات السريعة.

وتمثيل البطولات وتسجيل الصفات الدرامية للأحداث. ولقد أرسل "كورو" في تلك الآونة النسخة التي صورها عن لوحة "قنطرة نارني" إلى معرض الصالون، وكانت هذه النسخة تعتبر في عداد آثار المذهب الكلاسي العائد، بينما كانت اللوحة الأصل ش – ٣٣ – من آثار الفن المتمردة على المذهب المذكور، على إن هذا التمرد لا يعني انفصال "كورو" عن الكلاسية العائدة أو اعتناق الرومانسية، رغم أنه كان كالرومانسيين مولعاً بإبراز التباينات الطبيعية للضوء والظل وطبعها بالخصائص الدرامية، ورغم إن الهدوء والرصانة البنائية وامتناع السذاجة الطفولية ليست من مميزات المذهب الرومانسي في شيء. ومن ناحية أخرى فإن "كورو" لم يكن يسمح الخياله بالإنفصال عن الواقع أو بالاتجاه بعيدا عنه، فلقد كان دائماً في محاولات، دائبة من أجل تحديد نشاط خياله المبدع من خلال الواقع، والمقصود بالواقع هنا الواقع الطبيعي الذي كانيراه. وإذن فقد كان" كورو " واقعيا من طبيعة خاصة، يؤكد ذلك أنه كان يرفض تسجبل التفاصيل الموضوعية المرئيات على طريقة بعض الواقعيين.

وكان هذا الفنان في عزوفه عن تسجيل تلك التفاصيل إنما يظل مدركاً لإنطباعاته بازاء النور والظل، فكان يتوقف عن التصوير لمجرد انتهائه من تسجيل انطباعاته. ولقد كان ما تعكسه مقدمة لوحاته من آثار رد الفعل الناشيء عن معركة النور والظل فضلاً عن تطلعه إلى الارجاء بالآفاق البعيدة ينصهر إن تمامنا في انطباعاته البصرية، وبهذا كان "كورو" يقوم بعملية اختيار لا بين الأشياء الطبيعية ولكن بين عناصر تجربته الفنية المبدعة، ولقد عاش هذا الفنان بعيداً عن إن يفكر في تطبيق نظريات موضوعية، كما أنه لم يدع قط إلى مثالية من أي نوع، بل آثر إن يظل أميناً على انطباعاته الذاتية، وهيأت له بساطة خصاله لأن يرى الطبيعة كما لم يرها أحد من قبل، كما مكن له تواضعه وصفاء نفسه من إن يحقق انطباعاته في صادق وأمانة، وكان لا يدري أنه يحقق بهذا ثورة في التصوير كانلها من الأثر العميق ما لم يكن للمذهبين الرومانسي والواقعي فيه.

وعلى الرغم من إن الإنطباعين قد ؟؟؟؟ على استعمال طراز يخالف طراز "كورو"، إلا أن فكرة لوحة "قنطرة نارني" تعد انطباعية.

والواقع إن الكلاسيكية العائدة والرومانسية والواقعية والإنطباعية إنما تمثل ألواناً مختلفة من الأذواق، ولقد أنتج بعض الفنانين المبدعين أعمالاً فنية ذات قيمة على مختلف هذه الأذواق، ولكن لونا من ألوانها لا يمكن اعتباره مسئولاً بطريق مباشر عن إبداع فن، وبهذا لا يمكننا إن نقطع بأن لوحة "قنطرة نارني" تعد من آثار الفن الأصيل لمجرد أنها انطباعية، أو لأن المذهب الإنطباعي كان سبيلاً إلى الكشف عن مقدرات "كورو" الابداعية الحرة، كل ما هنالك إن الفنان وجد في الإنطباعية مجالا لتنمية قدراته و الكشف عن مواطن العظمة في شخصه.

أما انطباعيته كلون من ألوان الذوق فتعرضه اللوحتان (ش ٣٤)، (ش ٣٥) وكانت مذهب عدد قليل من مصوري باريس بين عام ١٨٧٠ وعام ١٨٨٠. وكان مختلفاً في وضوح عن تقاليد التصوير الأوربي، ثم أخذ تأثيره في الإنتشار فيما بعد، ومازال ذلك التأثير حياً كعنصر من عناصر الأذواق المعاصرة. وبلغ في ذلك أنه أدخل على فنون التصوير والنحت والأدب والموسيقى والنقد تعديلات جوهرية، وعلى الرغم من المجموعات البشرية المحدودة التي صورها "ونوار" فأن الشكل الأكثر وضوحاً والعمومية البادية بل والأصل التاريخي للانطباعية إنما تعزى إلى شيوع تصوير المناظر الطبيعية.

ولقد اعتاد ثلاثة من الفنان ين الشبإن في السنوات التالية مباشرة لعام ١٨٧٠ على التصوير من شواطيء نهر السين والواز، وكان على رأسهم "مانيه"، "رنوار"، "پيسارو"، وكان ثلاثتهم من المصورين الواقعيين المشهود لهم بدقة الملاحظة في تسجيل تأثير انعكاسات الضوء على الماء في حيوية ونشاط محسوس، وكانت دقة ملاحظتهم تنصب أساساً على التقسيمات اللونية التي تنتجها شفافية المياه نتيجة لاستعمالات درجات معتمة في الظل، ولهذا كانوا يؤثرون استعمال الألوان الزاهية في عناية خاصة بتقسيم طبقاتها على سطح اللوحة، ولم يكن ذلك عن رغبة

منهم في تطبيق إحدى النظريات، بل جاء ذلك عن تجربة تلقائية من وحي الواقع. ولقد ظلوا لفترة يصورون المياه بطريقتهم الجديدة، رغم أنهم كانوا يصورون التلال والأشجار والمنازل والسماء على الأسلوب الواقعي التقليدي، ولهذا فقد نشأ في آثارهم الفنية ضرب من الاضطراب، وتلافياً لذلك أخذوا يبذلون جهداً خاصاً لتصوير كافة الأشياء عن الطبيعة، بما في ذلك الشخصيات البشرية بنفس الطريقة التي كانوا يصورون بها المياه، ومن أجل ذلك شكلوا الصور على أساس من انعكاسات الضوء وليس عن طريق الظل والنور أو من وحي أشكالها المجردة سواء أكانت تلك الصور من الواقع أم من الخيال، ولقد ظلوا يؤثرون الضوء على سائر العناصر التمثيل كافة مظاهر الطبيعة، وبهذا لم يعد الضوء عنصراً من عناصرها، بل أصبح مدخلاً على طراز كامل، وهنا ولدت الإنطباعية.

ولما كان الضوء هو العنصر الذي يكشف عن مظاهر الواقع، فقد أصبحت تلك المظاهر قبلة أنظار الإنطباعيين وليس الواقع نفسه، ولقد كانوا يركزون الاهتمام عليها في دقة لم نعهدها فيمن ظهر قبلهم من المصورين، ومن هنا كان التقاط المظاهر بمثابة شكل الإحساس المجرد من الوعي وخصائص الأرادة، وبهذا أيضاً ظل الآنطباعيون من أكثر الفنانين وفاء لإحساساتهم وانطباعاتهم قبل الطبيعة، كما وجدوا شكلا أكثر ملاءمة لانطباعاتهم عن أي شكل وجد من قبل، وترجع أسباب ملاءمته إلى حساسيتهم الفائقة قبل كل شيء، كما ترجع إلى اعتقادهم في قيمة مظاهر الأشياء المطلقة في الفن، ولأنهم كانوا متحررين من المبادىء التقليدية للشكل التجريدي فلا يخضعون التقييم لانطباعاتهم.

واتصال الفنان بمظاهر الطبيعة يعد أول خطوة في التجربة الفنية، كما يعد شرطا جوهريا لانتاج الفن، ولقد حقق كل من "رافايللو"، و"رمبراند" مظاهر الأشياء، ولكن خيالهما كانا يتجهان صوب مثالية طبيعية وأخلاقية تتجاوز احساساتهما، بينما يجد الإنطباعيون مثالياتهم الطبيعية والأخلاقية من خلال أحاسيسهم، مما كفاهم مشقة السعي في متاهات الخيال للعثور على صور من رد الفعل لتلك الأحاسيس وقد

تحققت وتكاملت.

والإنطباعية تعد أيضاً بمثابة رد فعل للواقعية وموضوعيتها، كما تعتبر مظهرا لتأكيد الحق الذاتي الشخصية الفنان، ويشكل انفصالها عن الواقعية مثاليتها، رغم إن هذه المثالية ليست من تلك المثاليات الذهنية الخاصة، إذ قام انفصال الإنطباعية عن الواقعية على الاحساس بصفة أساسية.

وتعد الإنطباعية من ناحية أخرى بمثابة رد فعل للرومانسية، وكثورة على استغراقها في تلك التهويلات العاطفية التي دخلت على الفن تحت صور أدبية وتاريخية وسياسية، وهنا أصبح ما سبق إن رأيناه في آثار "چورچونى" من محاولات استهدفت ادماج المثال في الموضوع شيئاً عادياً بالنسبة إلى الآنطباعيين، بل وتلاشى ذلك الطابع التوضيحي في عرض الحياة المعاصرة بعد إن اهتدى الآنطباعيون إلى ما في الأشياء الطبيعية كالمياه والشجرة والسماء والرجل العادي من مضامين ليست معاصرة فحسب بل وخالدة أيضاً.

صور الآنطباعيون الأشجار البسيطة المظهر وليس الضخمة، وأكواخ الفلاحين وليس القصور، وبنات الشعب بدلاً من غادات الصالون والعمال وليس الأرستوقراطيين، ولم يكن الهدف من ذلك سياسيا، بل جاء هذا عن عطف طبيعي نحو الموضوعات الجارية في الحياة اليومية .. حياة الطبقة الكادحة في الحقول الفسيحة، وبما كانت الشجرة في المنظر التاريخي شيئاً ملحوظاً إذا بها تتساوي في الآنطباعية بالرجل العادي، وفي هذا الكشف يتمثل الينبوع الجديد في الفن.

ومما يلاحظ إن كلا من "كونستيل" و"كورو" استطاعا أن يحطما تقاليد "الشكل الفني الكامل" بلوحات التصوير، ولكنهما لم يجرؤا على فرض ابداعيتهما على العصر، فلجة إلى تصوير النسخ عن الأصول، إرضاء للأذواق المعاصرة، بينما أبدى الإنطباعيون شجاعة بعرض لوحاتهم المبدعة، والتي كانوا ينتزعون أيديهم منها لمجرد أحساسهم باكتمال الشكل التعبيرى وتحققه، دون احتفال بما تتطلبه الأذواق الشائعة

من اشتراطات، واستطاعت الآنطباعية بهذا –بعد أن خاضت سلسلة من المعارك– أن تعرض على الرأي العام لونا من الشكل الكامل، يقوم فحسب على كمال التعبير، وليس على التمثيل الخادع للأشياء.

ويقوم التأليف التصويرى عند الإنطباعيين على تأثيرات الضوء بصفة أساسية بعد أن نقضوا قواعد التوزيع المتوازن، كما خالفوا عن قواعد المنظور في تمثيل الفراغ على السطح، ولقد نشأ عن ذلك اهامهم برسم تفاصيل أو أجزاء من مشاهد، بقصد التسلية، وهنا نتساءل، من هو ذلك المصور الذي استطاع إن يمثل الطبيعة بكاملها؟ ولعل الجواب الممكن هو أن المصور لا يسعه إلا أن يصور أجزاء ... ولكن الفنانين إنما يركزون عواطفهم أمام الطبيعة كلها حينما يصورون أجزاء منها، وإنما يجدون كليتهم في أساليبهم، ولن يستطيع أحد إن اينكر على الآنطباعيين فضلهم في نشأة طراز فنى موحد من وحي أضوائهم، ولن يستطيع أحد إن ينزع من ذلك الطراز شيئا أو إن يضيف إليه، ولهذا كانت الآنطباعية أسلوب فن كامل وعالمى.

ومن الواضح أن الصفة الشائعة بين الإنطباعيين –والتي اعترف بها الجميع لهم– هي أنهم قد استطاعوا استخدام مجموعات من الألوانالزاهية كما لم يستطع أي مصور استخدامها منذ عام ١٥٠٠، ولقد جرى ذلك على مبدأ تقسيم الألوان، إذ ثبت إن الأمتزاج البصري لضوئين متباينين على سطح اللوحة يسفر عن لون أكثر صفاء مما لو خلط اللونين على ذلك السطح، ولو إن أحدا مثلاً قام بخلط اللون الأزرق بالأخضر، النشأ عن ذلك لون أخضر ضارب إلى الرمادي، ولكانهذا اللون الأخضر أقل عمقاً من اللونين المشار إليه ما آنفا، ولو فرض إن وضعنا هذين اللونين مستقلين الوحد عن الآخر فوق سطح اللوحة على مسافات، فإن العين ترى اللون الأخضر الناتج عنهما أكثر غزارة من الآخر الناشىء من خلطهما، على إن الإنطباعيين لم ينتهجوا قاعدة ثابته منظمة لمزج الأضواء، رغم أنهم تمكنوا من أحدات تأثيراتها في وضوح وغزارة، بفضل ما أوتوا من رقة الاحساس بنغم الألوان، وكانت أرى ما صادفه تاريخ الفن. ولقد قضى منهاج الآنطباعيين في تقسيم الألوان

باستحداث شكل فني يلائمه، ذلك إن القالب التشكيلي يلائمه الظل والنور، كما شاهدنا بلوحات "رافايللو"، أما "تيتسيانو" و"رامبراند" ثم "جويا" فقد استطاعوا ابتكار الشكل التصويرى الذي يختلف تماماً عن القالب التشكيلى لأسباب ترجع إلى تولد ذلك الأخير من طبقات الألوانوليس من الظلال والأضواء، ولهذا اضطر المصورون إلى تعديل الشكل الفني بعد إن شاعت قسمة الألوان. ونرى في اللوحة ش – ٣٤ – سقفا بنفسجيا يعلو بيتا مطليا باللون البرتقالي، وقد انعكس على سطح الماء، وقد بدأ الإنعكاس على هيئة مسطحات صفراء تمثل الضوء وأخرى بنفسجية تمثل الظلال، ونشأ عن ذلك ما يشبه النبض القوي، رإن كان قد أسفر عن هذا فقدإن شكل السقف، وكانما بقى بعد ذلك هو شكل النبض، ولو أن المصور كان قد التزم بتسجيل ش كل السقف التوقف هذا النبض، ولفشل في تحقيق هدفه، ولقد باء أولئك المصورون الذين حاولوا مشاكلة النبض الآنطباعي للضوء بالفشل، عندما أضافوا إليه عناصر الرسم والظل والنور على الطريقة التقليدية. وخسروا بذلك الشكل واللون.

على أن قسمة الألوان على سطوح اللوحات قد هيأ لظهور تلك التشويهات التي كثيرا ما نراها في آثار الفن الحديث، والتي أشاعها فيما بعد كثير من المصورين بما فيهم أولئك الذين لم يأخذوا بطريقة تقسيم الألوان. ولقد كانالآنطباعيون أول من أحس بأهمية التشويه تحقيقا للشكل الفني الملائم للتقسيمية. وتعزى هذه الأهمية إلى الرغبة في تيسير لقاء الفنان بأشكال الطبيعة –كالسماء والآنهار والمراكب والأشجار– الأمر الذي أدى إلى ظهور الإنطباعية بصورة المناظر الطبيعية في المبدأ ثم بصور الأشخاص فيما بعد.

وعندما تقرر أسلوب التقسيمية، أخذ يتلاشى مبدأ تمثيل الفراغ في اللوحات، وكان مصورو فيرنسه من القرن الخامس عشر قد اكتشفوا عالم المنظور واستخدموا قواعده في إعداد الفراغات لاستقبال صور الأشخاص، ويعزى إلى "ليوناردو" وإلى مصوري البندقية من القرن السادس عشر الفضل في اكتشاف المنظور الهوائي، الذي

ظهر ليكمل المنظور الخطي ويؤازره في تمثيل الأجواء الرحيبة المعبرة عن البيئة الجوية، ولما كان العرف قد جرى على تمثيلها بالألوان من قبل، فقد تم بهدا أحداث التأثير بالأبعاد الثلاثة في المشاهد الطبيعية مغمورة في الجو ومفصلة بسطوح اللوحات على نحو أفضل.

ولقد أصبحت البيئة الجوية الآنطباعية الناشئة عن نبض الألوان المجزأة والحافلة بانعكاسات الضوء الموضوع الأساسي للفنان منذ تم ذلك الكشف الذي ساعد على تأكيد قيمة سطح اللوحة من ناحية، والحد من الآنخداع بتأثير العمق من ناحية أخرى، ويرجع ذلك إلى أسلوب الرؤية الموحدة. على أن كثيرا من النقاد لم يدركوا ما وراء ذلك من أهداف، فخلطوا في أحكامهم بين التصوير المسطح والتصوير السطحي، وأدانوا الإنطباعيين بما كان يجب أن يوجه من أجله الثناء إليهم، ذلك أنه ليس ثمة قاعدة جمالية تفرض على التصوير مبدأ تطبيق الأبعاد الثلاثة في تأليف اللوحات.

هذا ولقد كان عهد الآنطباعيين بتمثيل الحركة جديداً تبعاً لنشأة أسلوبهم من وحي انعكاسات الضوء على المياه، مما أسفر عن التأثير الكلى للحركة المستمرة والنبض الكوني، وبهذا كاناقحام الأشكال الثابتة الصرف الاهتمام عنه، يهدم ذلك التأثير. ولقد كان تحقيق النبض الكوني يعني من وجهة نظر الآنطباعيين الكشف عن الآنفعال في حياة الطبيعة و في الضوء النابض المنخلع على الأشياء، والذي يكسبها المتانة والحياة، وبهذا استحدث الآنطباعيون الشكل التصويرى –أي شكل الألوان– المبررات بالغة الأهمية، ولم يكن أحد من قبل يحمم بهذا،حقاًإن بعض الآنطباعيين أستسلموا لجاذبية الألوان –وبخاصه في السنوات الأخيرة– فطغت الألوان على لوحات التصوير إلى حد التعارض بينها وبين الشكل الفني الملائم، ولقد استغرق بعض هؤلاء الآنطباعيين في انتاج لوحات ترين عليها تأثيرات ضبابية بسبب وبغير سبب، وكانذلك بمثابة إفلاس منهم وليس من الآنطباعية، وبخاصة في عهدها الظافر الذي يقع بين عام ١٨٧٠ وعام ١٨٨٠. يؤكد لك ما نراه في اللوحتين ش – ٣٤

– ، ش – ٣٥ –، وتعرض الأولى "مركب في ارجنتيي" وكانت من تصوير الفنان "كلود مونيه" عام ١٨٧٥ أي في الفترة التي تعد من أخصب مراحل حياته الفنية.

وتظهر السماء والمياه في هذه اللوحة وقد سيطر الغروب على المشهد بألوان برتقالية وصفراء وبنفسجية تضطرم في نبض صاخب رغم توازنها مع الألوان الخضراء والزرقاء الصافية. ويبدو القارب على مسافة من مركز المشهد بلون محايد من الأخضر المعتم ليمثل محور الرقصة التي يؤديها الضوء، بينما توجه الشمس من السماء التحية اليومية الأخيرة، ناشرة أشعتها التي تهبط لتنعكس على صفحة المياه، هذا ويعلن القارب بلونه المعتم عن قرب حلول المساء والهدوء بعد انقضاء عيد صاخب.

وتظهر آثار انفعال الفنان ودلائل ابداعيته في تطبيق الألوان المجزأة سواء منها ما تألق على لوح الصور، أم ما تكشفت عنه لمسات أفرجونه الوضاء العصبي، ويوحي الفرجون بأحساس النهوض من خلال حركات الألوان ونبض الأضواء في حماسة ملحوظة، بينما تسيطر الطبيعه بروعتها عليه. على إن إحساسنا بنهاية يوم، لمما يبعث في النفس الحسرة من خلال ذلك الجو الحافل بالبهجة، ولا شك في إن ؟؟؟؟؟ الفنان التي أختلطت بأحزانه فد تجلت في ذلك الضرب من تفاوت الأنغام اللونية وفيما يبدو بها من جمال الطبيعة وإنسانيتها.

ويوحى منطق "مونيه" الذاتي بإحساسه بما تعرضه الطبيعه من معجزات، ولكن ألوانه القائمة المتناغمة تحيل تلك المعجزات إلى مظاهر طبيعية، ولما كانت الهامات الفنان قد حددت مناهجه بتسجيل روائع الطبيعة، فقد اشترع تلك اللمسة الإنطباعية التي لم تكن تستهدف قسمة الألوان بقدر ما كانت تتجه إلى التعبير المباشر عن نبض الحياة في الأشياء، وكان في ذلك تجديداً هاماً نشأ عن خصومته للأساليب التقليدية في التصوير، ومن إيمانه الصادق بطريقته في التعبير عن نفسه، وهو إيمان لا نجد له نظيراً عند أحد من معاصريه.

ويعزى إلى "مونيه" أنه كان أول من صور اللوحات في الهواء الطلق، بحيث لم

يلجأ قط إلى المرسم ليتم ما بدأه في الخلاء، ولهدا فقد أجمع الرأي على أعتباره زعيم الإنطباعيين، على أن ذلك لا يعني أنه كان أعظمهم شأناً، بل يعني أنه كان أكثرهم ثورة على الأذواق الشائعة، بينما كان كبار الفنان ين أقل منه ثورة، إذ أنشأوا أساليبهم في ضوء عقلية مدركة، كما أبوا فرض لهجاتهم في التعبير عن المعجزات الطبيعية، ولقد أبدى " مونيه "في السنوات الأخيرة من حياته ايمانا أعمق بفاعلية النبض الضوئي واعتباره كل شيء في الفن، وانتهى الأمر برفضه حتى الإيحاء بالشكل الإنساني وبالمسافة، مكتفيا بعرض التأثيرات الضبابية التي يميل الضوء فيها إلى التلاشي، وبهذا كان "مونيه" يوجه النقد إلى نفسه دون أن يدري. ولقد أسفر تشبثه بوجهة نظره الخاصة ورغبته في تحقيق النصر عن نضوب الينابيع الأولى لالهاماته وتلقائيته، وهي التي تشكل جمال لوحته الشهيره في قارب في "أرجنتى".

أما ش – ٣٥ – فيعرض لوحة للمصور "كامى –كورو" ١٨٣٠ – ١٩٠٣ من إنتاجه عام ١٨٧٣ وتمثل منظراً من "الواز"، وتنطق الأرض الزهراء والمياه والمباني والسماء وسائر أجزاء تلك اللوحة بعقيده "پيسارو" عن الضوء، رغم أن نبض الضوء لا يشكل موضوع تلك اللوحة، وإنما تعرض نظاماً بنائياً دقيقاً معبراً عن الفراغ في اتجاه العمق، يبدأ من مقدمة اللوحة عن يمين نحو وسطها إلى يسار، غير أن ذلك لا يعني إن الإحساس بتأثير السطح قد أفلت من عين الفنان فاكتفى بالتنويه بالافق والسماء، بل أن ما يبدو في لوحته يؤكد عكس ذلك تماماً أن يظهر الفراغ المتناهي في البعد وقد اتجه نحو السطح نتيجة لما تثيره من اهتمام الفنان به. وتكشف لمسات "كورو" الإنطباعية عن أشكال الزهور وتأثير انعكاسات المياه، وكانذلك كله من صنع الضوء الذي يضطلع بتشكيل المياه والسحب. ولئن بدا ذلك بديهيا بالنسبة إلى رسم الزهور فما ذلك إلا لكونها تتصدر العناصر الأخرى باللوحة، ولكن المصور استخدم ألوانها الغزيرة في تشكيل تلك العناصر، فحت بهذا تجاوباً مع وظيفة النور والظل.

ونستشعر قوة التباين بين النور والظل في وحات "بيسارو" بدرجة أكبر مما هو عليه بلوحات "مونيه"، ومن أجل ذلك نرى الأشكال عند الأول نامية رصينة

متجاوبة مع التكوين في يسر. على أن تلك الرصانة لم تكن لتضعف من حيوية الكائنات أو تقلل من قوة النبض الذي يسير أحيانا في بطء ليسيطر في جلال على بنائية الأشكال.

ولقد أوتى "پيسارو" عيناً كانت تركز على أشكال المرئيات في غير اضطراب، كما تهيىء له فرص تأمل الطبيعة في هدوء، كما إن لوحاته توحي بالخصائص الدرامية للوقائع والمشاهد، وكانهذا الإيحاء يضفي حيوية على ما يظهر من صور البشر بلوحاته، كما كان يثير الإحساس بسيطرة الواقع عليها.

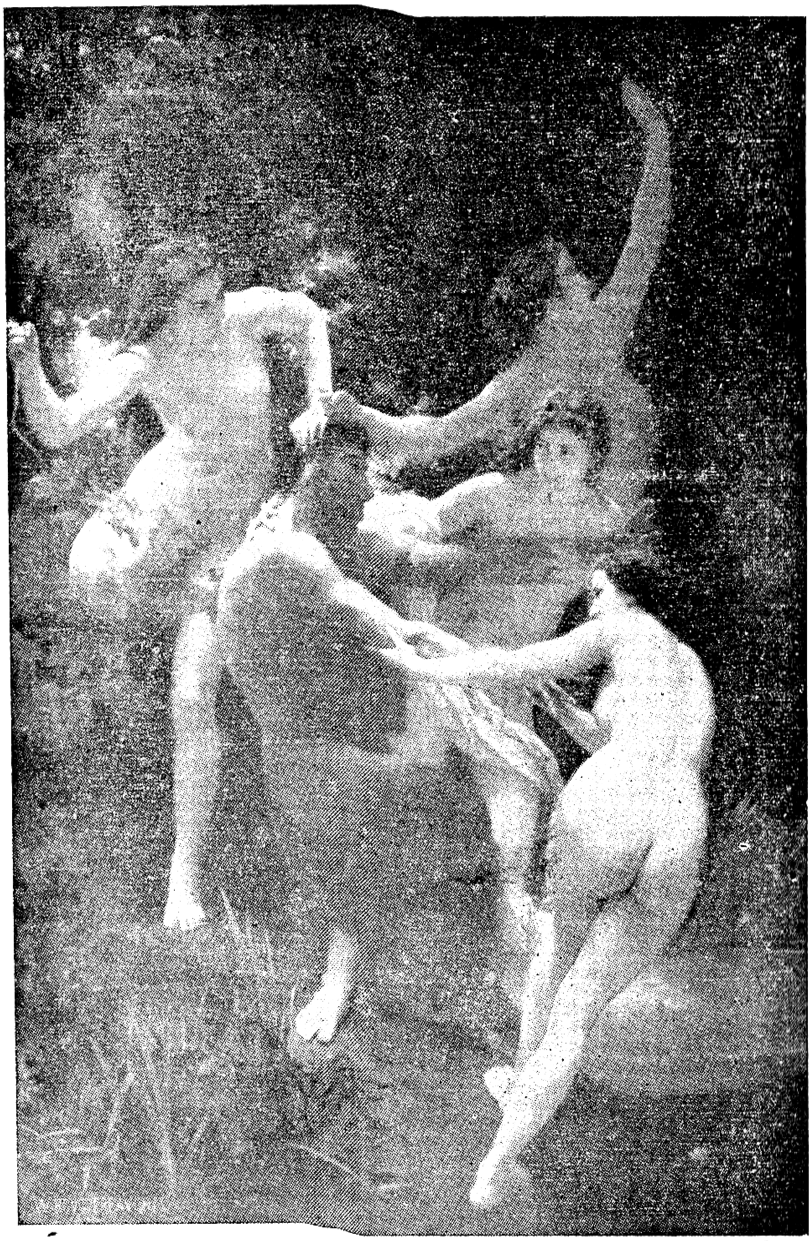
ولعل من أهم صفات الفنان أنه لم يكن ليذهب في دراساته باحثاً عن معجزات في الطبيعة يسجل مظاهرها، إذ كان يرى الروعة في كل جانب من جوانبها. ولقد كانت الحياة اليومية في نظره أروع شيء، ومن هنا كان واقعياً بدرجة ما مثل "مونيه"، ولكنه كان أحرص منه على تسجيل انطباعاته في احتدامها الأول، وأدق منه صياغة في تجسيدها بوحدة التأثير التصويرى.

ولقد كان انفصاله عن الطبيعة في بعض الأحيان عن رغبة في تأكيد تلك الدقة البنائية وإبراز حجوم الكتلة اللونية أو من أجل عرض الألوان في روعة لا يدانيه في ذلك أحد.

ولكن الاتهام الذي يوجهه البعض إلى "پيسارو" قد نشأ عن طابعه النثري. والواقع إن الموضوعات التي طرقها الفنان كانت نثرية الطابع، رغم إن الطابع الشعرى كان يتردد بها أيضاً في الأشكال التي يقدمها والأضواء والألوان التي يعرضها، ولعل أحدا من الفنانين قد استطاع أن يدانيه في ولائه للطبيعة وفي فكرته بصدد حيويتها، ذلك أنها كانت تشكل العقيدة والمبدأ الأدبي بالنسبة إليه، أما المجتمع فكان يرى فيه انحلالا، أو محنة تجب مجانبتها، ومن ذلك وجد الإنسانية والحرية في لقائه اليومي بالطبيعة، وكان إيمانه يهب الحيوية لأناره الفنية من مشاهد الطبيعة.



ش – ٣٦ – "تولوز –لوتربك" المهرجة "شا – او –كاو"



ش – ٣٧ – "بوجيرو" العرائس والشيطان عام ١٨٧٢



ش – ٣٨ – "رانوار" عام ١٨٧٤ – ١٨٧٥ المستحمة



ش – ٣٩ – "فان – جوخ" امرأة من ارليس عام ١٨٨٨

الفصل الثامن

الجمال الطبيعي في العصر الحديث

ش – ٣٦ – "تولوز –لوتربك"	المهرجة "شا – او –كاو"
ش – ٣٧ – "بوجيرو"	العرائس والشيطان
ش – ٣٨ – "رانوار"	المستحمة
ش – ٣٩ – "فان – جوخ"	امرأة من ارليس

صور "بوجيرو" ١٨٢٥ – ١٩٠٥ لوحة العرائس والشيطان عام ١٨٧٣ في تلك الفترة التي بدأت فيها الحركة الأنطباعية، وتعد هذه اللوحة المثل الكامل للشكل الفني تبعا للمفهوم الأكاديمي الذي قامت تلك الحركة بهدمه. وكان هدف "بوجيرو" من تصوير لوحته هذه تحقيق جمال كلاسي. ولقد كتب "فرانك –كرونينشيلد " عنها عام ١٩٤٣ يقول:

"إن صور العرائس قد تم ادراكها على طريقة الشعراء الكلاسيين –ولنقل "أوفيديو"– إذ تبدو العرائس متجردة من الصفة المادية تبعاً لبياض بشرتها اللؤلؤي".

ولننظر الأن في المفهوم الكلاسي للشكل الفني كما تصوره كل من "رافاييللو" ش – ١١– و"أنجر" ش – ١٢ – عندئذ ندرك على الفور إن الشكل بلوحة "بوجيرو" لا يمثل جمالاً، إذ كان يرجو من ورائها الظفر بالإعجاب، غير أنه لم يظفر حتى بذلك، لأن إعجابنا بالشيء مشروط بأن يكون حياً.

وتعرض لوحة "بوجيرو" بضع نماذج الفتيات عاريات صورها وفقاً لقاعدة شكلية مبتذلة لا تنم عن أية حساسية بجمال الأجسام العارية، بل تظهر في تجريد خال من

العاطفة نحو الواقع ومن المثالية الفنية، بينما تحتم تلك العاطفة تحديد الشكل الذاتي لهذه النماذج.

على إن "بوجيرو" كان راغبا عن هذا إلى استعراض قدراته على تصحيح أشكال الواقع، مسوقا بالرغبة في تحقيق جمال مثالي. وبينما يتطلب تحقيق المثال الجمالي الفني التركيز على مبدأ تمثيل الأشكال الجميلة، إذ بالصور "بوجيرو" ينصرف عن ذلك إلى رواية قصة ... قصة بضع فتيات مرحات تحاولن ارغام الشيطان على النزول إلى البحر ليستحم ... ولقد ذهب في توضيح هذه القصة إلى حد تصوير الفتيات بأسلوب إيحائي، فرسم ظهورهن تامة الاستدارة وصدورهن ناهدة وأذرعهن أسطوانية الشكل .. وهكذا كان "بوحيرو" يضحي بالفن وبالمثالية الجمالية في سبيل الظفر بإعجاب أولئك الملحدين بالقيم المثالية والجردين من الغرائز السليمة سواء بسواء.

ولكن لوحة "العرائس والشيطان" قد ظفرت رغم وضوح هذا كله بالثناء، لمجرد أن أجسام الفتيات وأيديهن وأقدامهن جاءت معجزة في الرسم والتشكيل، وهنا نعود من جديد لننظر إلى صورة العذراء بلوحات كل من "رافايللو" و"أنجر" لندرك على أي نحو كانت متانة بنائها وثبوتها –رغم أنها تظهر واقفة على السحب– بينما لا نحس ثبات عرائس "بوجيرو" وهي واقفة على الأرض، مما يجردها تماماً من الصفة التشكيلية التي تتطلب ثبوت الأشياء بمكان ما. ولعل البعض يتصدى مدافعا عن "بوجيرو" قائلا: "إنه إنما كان يرغب في تمثيل أشخاص في حركة، ولكننا نجد في لوحة "المسيح بتاج من الشوك" للمصور "تيتسيانو" شكل (١٨) الدافع القوي على ذلك، إذ نعرف منها ما هو المقصود بالحركة في فن التصوير، ومن هذا أيضاً ندرك إن عرائس " بوجيرو " لا تبدي حراكا، بل تلقى كل الرضي فيما تتخذه من صور الحركة دون ما توازن، مما يتطلبه الإيحاء بها، فضلا عن انعدام أي أثر اللإحساس بالفراغ، إذ يشبه المنظر الطبيعي الذي يحيط بالفتيات ستارا مسرحية اضافيا في احدى كوميديات الدرجة الثالثة.

وبينما يزعم "بوجيرو" أنه يحقق مثالية في الجمال والتشكيل والحركة والفراغ بهذه

اللوحة، إذا بهذا كله يتبدد في مظاهر أقرب ما تكون إلى الفقر والسطحية، ولماذا؟ ... لأن "بوجيرو" انحرف عن سبيل الفن الأصيل بتأثير من الرغبة في اثارة الاهتمام بتلك الأجواء الخيالية المضللة، فأما الصفات التشكيلية فقد أفسدها بتأنقه المصطنع، وأما الحركة فقد ضحى بها بتعمد الايحاء بمفاتن الأجسام العارية، وأما الفراغ فقد هدمه لتظهر الفتيات في وضوح.

شغل "أدولف – بوجيرو" منصب أستاذ التصوير في أكاديمية الفنون الجميلة بباريس منذ عام ١٨٧٩، ولقد ظفر بحياة محظوظة سواء كمدرس أو كفنان، رغم أنه عاش يكرر في آثاره التصويرية القواعد التي كان قد تلقاها عن زملائه أو أساتذته بالأكاديمية، مشيعا باسم الفن تلك التفاهات المضللة على أنها حقائق، أملا في الظفر برضاء ذوي الأذواق المنحطة من أعضاء المجتمع في عصره.

ولولا إن لوحة العرائس والشيطان قد لقيت أخيرا نجاحا –عند عرضها في نيويورك– لما تحدثنا عن "بوجيرو" أو نشرنا له تلك اللوحة في كتابنا هذا، ولكننا اضطررنا إلى ذلك، لنوضح كيف إن الأذواق الكلاسية على هذا النحو تشكل خطراً على العالم.

ولقد صور "رنوار" (١٨٤١–١٩١٩) لوحة المستحمة شكل (٣٨) بعد عام أو عامين من تاريخ تصوير لوحة "العرائس والشيطان"، ولكن لوحة "رنوار" تعد عملا عظيما من أعمال الفن، إذ تمتاز بجمال واقعي حققه الفنان من وحي الهامات جديدة وعواطف نابعة من خياله الخلاق، وأننا لندرك منذ النظرة الأولى إليها أن جسم المرأة مليء بالحياة كما هو في الواقع، وإن الفنان لم يخف شيئاً من تغاضين البشرة بل سجل كلا منها في مكانه الصحيح، كما تشكل اللوحة في ذات الوقت مثالية للعظمة وللمظهر الباهر.

ولا شك في إن هذه اللوحة من الآثار الإبداعية الظافرة للمصور "رنوار" من عهده الانطباعي الأول، وإن موضوعها هو الجمال، على أننا لو اعتبرنا لوحة العذراء

للفنان "رافايللو" شكل (١١) كمثل كامل من الجمال الكلاسي، فلا بد من أن نسلم بأن الجمال في لوحة "رنوار" ليس كلاسيا في شيء.

والفرق بين نوعي الجمال في كل من لوحتى "رافايللو" و"رنوار" يتمثل في أسباب لا حصر لها، على أن سببين من تلك الأسباب كافيان التوضيح الفرق بينهما، وأولهما اختلاف أسلوب الرؤية، والثاني وهو اختلاف المثالية لكل من الفنان ين، ومن الضروري كي ندرك "الشكل الفني" عند "رنوار" أن نتذكر أنه قد أصبح على عهد أساتذة البندقية من القرن السادس عشر شكلاً مفتوحاً غير معزول عن البيئة الجوية المحيطة به بل مغمورا فيها، ومن أجل ذلك كان الحصول على الشكل الفني رهنا بإحداث تأثير النور والظل على الأشياء وليس عن طريق تشكيلها بالألوان المعتمة بمناطق الظل والزاهية في المواضع المضيئة، ولقد نمت تلك القاعدة عبر الأجيال حتى شكلت منهاجا عاما بين المصورين فيما بين القرن السابع عشر والقرن التاسع عشر، ويرجع الفضل في شيوع ذلك المنهاج إلى تصوير لوحات المناظر الطبيعية.

وكان"كونستيل" يقرر أنه لم ير أبدا شيئاً قبيحاً في حياته كلها، إذ مهما كان شكل الشيء "فإن النور والظل والمنظور يكسبه الجمال دائما، ولقد كان هذا رأى الكثيرين من مصوري القرن التاسع عشر ومن بينهم "رنوار" الذي طبق مبدأ "كونستبل" في رسم المناظر الطبيعية في تصوير جمال المرأة، ومن أجل ذلك تسهم بلوحاته كل من الشخصية والخلفية في حركة النور والظل، بحيث لم يعد هناك شخصية معزولة عن خلفيتها، بل يشكلأن معا وحدة الأسلوب، وإن جمال لوحة المستحمة ليعزي إلى تأثير هذه الوحدة وليس إلى جمال صورة المستحمة لذاتها.

وكانت فكرة "رافايللو" عن الجمال إن يختار من عناصر الطبيعة، وأن يؤلف بين ما يختاره منها في كل عضوي، بينما كانت مثالية "رنوار" أن يختار –لا من بين عناصر الطبيعة– بل من بين عناصر التصوير وفقاً لحساسيته بالألوان ودرجاتها، ولهذا استطاع أن يتعقب مظاهر الطبيعة في تنوعها التي لا تزعجها رغبة في الحصول على أشكال نظامية كما هو الشأن عند "رافايللو".

وعلى فترة من ظهور لوحة المستحمة كتب "رنوار" يقول بأن الشيء الجميل لا يخضع لنظام ما، فالعيون التي توصف بالجمال لا تكون منتظمة تماماً، والأنف لا يكون جميلاً إذا رسم فوق مركز الفم تماماً، كما إن فصوص البرتقال وأوراق الشجر والزهور ليست نسخا مطابقة من شكل ثابت، وإذن فالجمال – أيا كان يجد صفاته في التنوع، لأن الطبيعة تكره الفراغ كما تكره النظام سواء بسواء، ولهذه الأسباب نفسها لا يمكن اعتبار الصورة فنية إذ صدرت عن فنان لا يؤمن باللانظام ولا ينبذ الأشكال الثابتة، فالنظام والترتيب والرغبة في الكمال (وهو ما يؤدي على الدوام إلى كمال زائف) كل أولئك يهدم الفن، وبذلك كان الطريق الوحيد للاحتفاظ بالذوق الفني رهنا بأن يدرك الفنانون والجمهور أهمية اللانظام، لأن اللانظام هو قاعدة كل فن[١٣].

وبإمعان النظر في لوحة المستحمة نفهم في غير عناء كيف أن اللانظام قد أصبح جمالا عند "رنوار" وكيف إن "رنوار" تمكن من إن يعبر عن كل ضروب التنوعات ودقائق الضوء على الأشياء بحرية ورقة، حتى لأن كل شيء يبتسم في لوحاته، وأن ذلك الابتسام لهو التعبير عن العطف الذي يغمر الفنان بالسعادة نحو الطبيعة ونحو الحياة النابضة، وهو نفسه الجمال الذاتي والعالمي في فن "رنوار" بآن واحد.

على أن الجمال التصويري بلوحة المستحمة ينطوي على ما هو أكثر من ذلك، لأن إحساس "رنوار" بالجمال العالمي تطلب شكلاً أقل كمالاً من الشكل المأثور عن "رافايللو" فهو لا يعبر عن صفة العظمة بخطوط تحدد الأشكال مثل "رافايللو" بل يعبر عن ذلك بحجم الجسم نفسه، وإن في عدم تحديده موضوعا خاصاً للوحة –كأن تكون عروساً أو عذراء– واكتفائه بفكرة الجسم العاري – قد حرر خيال "رنوار" من كافة أنواع التحديدات الخارجية سواء أكانت من طبيعة أثرية أم تاريخية، كما هيأت له إن يفكر في معنى خالد للجمال، ولم يكن ذلك الجمال الخالد سوى اعتزازه

[١٣] "ل. فينتورى" محفوظات الانطباعية ١٩٣٩.

الصادق بالنور الذي عرف "رنوار" أن يبدعه كما استطاع أن ينشره على الأشياء الأرضية.

مارس "رنوار" الحياة البوهيمية، لأن الثروة والشهرة جاء تا إليه في السنوات الأخيرة من حياته. ولقد قضى أيام شبابه متسكعا بحلته الرثة في طرقات حي "مونمارتر" – المركز الباريسي القديم للحياة الفنية – مشتت الفكر حالما، جاهلا بكل ما كان يجري من حوله جهلا مطلقا، ولقد كانت حركاته سريعة كخطاه، على إن اضطراب مظهره لم يحل دون هدوء روحه، فكان يردد أغاني مرحة من وضعه في صوت خافت إذ ما رسم. ولقد وصفته احدى الفتيات –وكانت تهيم به حبا– بأنه شاب فقير، وجسد بلا روح إذا كف عن التصوير. ويعتقد الكثيرون أن سلامة غرائزه كانت من أسباب يقظة عبقريته. ولقد جرى حديث ولوعة بتصوير نهود الحسان مجرى الأسطورة، ويؤثر عنه أنه قال في ذلك ذات يوم: "لو لم يبدع الخالق جمالا كهذا لما كنت مصورا ".

ولقد كان "رنوار" يرسم الزهور حينما كان يتوفر على دراسة جسم عار لفتاة في بعض الأحيان، وكان يستوحي ألوان البشرة من ألوان الأزهار التي يضعها أمامه في أحيان أخرى.

وتعز الجاذبية في صور نسائه إلى حساسيته الغريزية بغير شك، ولكن ذهنيته الشاردة المعودة المغامرة، وأحلام يقظته، كانت تذهب به بعيدا حيث يلتقي باللطف النابع من ذاته، وهو بذاته لطف الفن، وإن كل شيء ليبتسم في لوحاته لا فرق بين أعين امرأة أو ثوبها وشجرة أو نهر، أو كائنات حية أو جامدة، كل أولئك يبتسم ابتسامة الرضا والمشاركة في الحياة الكونية، وفي ذلك تتمثل عظمة فن "رنوا ".

ولقد تحدثنا في الفصل السادس عن اللوحة ش – ٣٠ – للمصور "تولوز" – لوتريك "قائلين أنها أقرب شيء إلى تلك الرسومات التوضيحية، واغتنمنا تلك الفرصة للإيماء إلى شخصية الفنان، وإلى ما بين فنه وحياته من رابطة وثيقة، أما ش –

٣٦ – فتمثل امرأة تدعى "شا – أو –كاو" وكانت تمارس حرفة "الباليانشو".

ونستطيع إن نرى فيها على نحو أفضل كيف إن الطابع التوضيحي لم يستطع محو شيء من روعتها الفنية – رغم اختلاف الهدف لكل من اللوحتين، فالأولى ش – ٣٠ – تمثل مشهداً للفحش الأخلاقي، بينما تهدف الثانية ش – ٣٦ – إلى تحقيق جمال، من طراز يختلف عن أنماطه المأثورة عن "رافاييللو" و"أنجر" و"رنوار".

ولكي نفهم تماماً خصائص هذه اللوحة، يجدر بنا إن نتذكر ما كتبه "بودلير" سنة ١٨٥٥ عن صور المرأة كما تظهر بلوحات المصور "ديلا - كروا "، ومنها:

"ويمكن أن يقال إن عيونهن تنم عن سر أليم لا يستطعن الحفاظ عليه، رغم ما يبدين من مهارة لإخفائه، وإن شحوبهن ليكشف عن صراع داخلي ... تلك النساء –مرضى القلوب والأذهان– إنما تعكس نظراتهن ظلالاً سوداء من آثار حمى أو من بريق أمراضهن غير العادية، وانه ليتراءى في نظراتهن لمحات كثيفة مما فوق الطبيعة.

هاكم صورة من المثالية الرومانسية للجمال الأنثوي كما كانت عام ١٨٥٥ وعلينا أن نتخيل ما كانت عليه عام ١٨٩٠ –وقت أن رسم– "لوتري" لوحة "شا – او – كاو" – في تلك المرحلة التي تؤرخ نهاية القرن السعيد (الذي لم يكن قط سعيدا) إذ حفل دائماً بالشك والقلق ومضى باحثا عن مهرب في ألوان المتع الصاخبة، ولكن المرض الرومانسي –الذي تحدث عنه "بودلير" عام ١٨٥٥ أخذ يستشري حتى استحال عام ١٨٩٥ مرضاً طبيعياً لا رومانسياً، ولقد بلغ من الشدة الأدبية –إن صح أن توصف أمراض الجسم والروح بالشدة– أن أعتصم بمعاقله الخاصة التي تخيم عليها الوحشية، بين مظاهر النفاق الاجتماعي والأخلاقي. ولئن قبل أحيانا، أن النفاق هبة الرذيلة إلى الفضيلة، فإن الرذيلة كانت في غنى عن إن تهب الفضيلة شيئاً حينذاك، إذ كانت من الثقة في ذاتها خلال الفترة من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٠٠ بحيث كانت تعلن عن نفسها جهرة، بل وتدعي على الفضيلة أنها صادقة. ولهذا وجد "لوتريك" كل الصدق في حياة الراقصات والمهرجين بملهى "

الطاحونة الحمراء رغم المظهر المفتعل، فمضى يصورهم إلى مشاركة تلقائية لحياتهم ولعصرهم، فجسد مباذلهم وافتعالاهم في جمال طبيعي. وعرض الزي المبتذل للمهرجة "شا – أو كاو" والأجزاء الظاهرة من العرائس التي تقوم بعرضها بذلك الشكل المصطنع، وكانت تخاطيط "لوتريك" العصبية الغائرة تسهم في إبرازه.

ولقد حرص الانطباعيون عامة و"رنوار" بصفة خاصة على إبراز التوازن بين المظهر الطبيعي والشكل المفتعل، كما حققوا ذلك أيضاً بين الصورة الموضوعية والطراز الذاتي، ولكن مذهب " ما بعد الانطباعية " – الذي يعزى إليه " لوتريك"– كان يؤكد هاتين الصفتين – الانفعالية والذاتية – ولهذا فقد اكتشف " لوتريك) حقيقة المهرجة الطبيعية في افتعالاها الصناعية. واجتماع النقيضان –وهو ما يبدو مستحيلاً– إنما يمثل احدى خصائص الفن، ولقد عبرت لوحة المهرجة عن جمال صناعي في طبعية تامة، كما عبرت صورتها عن رقة مقطوعة النظير، ولقد شاركت تخاطيطها الواضحة وزيها الغريب وروحها المرح وبيئتها المسرحية في بروز شخصيتها، وتمكن "لوتريك" من تلخيص هذه العناصر بفضل ما أوتيت من خفة، تلك الخفة التي تمثل احدى الخصائص الكامنة لخياله المبدع الذي يجد الشكل والمضمون في رحابه وحدتهما الكامنة.

وكان "ف. فان جوج ١٨٠٣ – ١٨٩٠ قد ولد بهولندا من أب راع بروتستانتى، فورث عنه روح التوجيه والارشاد. وبغض النظر عن المهام التي اضطلع بها "فان جوج" خلال حياته كرجل أعمال وواعظ ديني ومصلح اجتماعي فضلاً عن حياته الخاصة وحياته كفنان – فقد كان نزوعه إلى الارشاد بغير شك سببا فيما كانبين طرازه وبين الفن الفرنسي على عهده من اختلافات، على إن صفاته البارزة كانت تظهر حينما كان يتحاشى في فنه عامل التوجيه، الذي يعد تدخله في الفن من مظاهر افساد الذوق، ولقد استطاع "فان جوج" بفضل حيويته الفياضة وتواضعه الفطري الصادق إن ينتصر على ذلك العامل، وساعد على هذا إنكاره ذاته واستعداده للتضحية بها عن حب –يشبه العبادة– كان يكنه للفلاحين وللأشجار ولأساتذته،

على إن ما كان يساوره من قلق أثناء التصوير كان يؤدي إلى تركيز اهتمامه على إبراز طائفة من التفاصيل، وإلى انسياقه وراء مشاعره التي كانت تحتدم في شدة وليس في رقة، وإلى انغماس عواطفه في الآلام رغم إن آلامه كانت تحيي دواما في خياله الحر، حيث يلقى صفاءه في الألوان والأشكال التي كانت تنشأ بطريقة تعسفية لو لم تتشرب انفعالاته الحادة.

ولقد ظلت انفعالات الفنان دون إن تلقى التعبير الفني الكامل عنها طوال الفترة التي عاشها في اطار التقاليد الأكاديمية بهولندا، فلما مضى إلى باريس واستقر بها منذ سنة ١٨٨٦ أي قبل وفاته بأربعة أعوام – كان قد أدرك معنى الانطباعية، وحذق استعمال الألوان وابتكار الشكل الملائم لتأثيراتها، وعندئذ كف عن اتخاذ الفن وسيلة لعرض المشاكل الاجتماعية، وركز موضوعاته على الرؤية الفنية، ولكن "فان – جوج" ما لبث بعد عام من البحث في الانطباعية حتى انفصل عنها ليرتبط بمنهاج "جوجان" في تبسيط الأشكال واختزال تأثيرات الضوء في تأليفات تقوم على تسطيح الألوان، ويعرف ذلك المنهاج بالرمزية، وبهذا لم تعد الأشكال والألوان وسائل التسجيل الانطباعات المنعكسة من الطبيعة، بل عناصر لإجراء تجارب في حالة نفسية وبهذا أيضاً أصبحت رموزاً لانفعالات معممة ترفض أية تفاصيل ينتهى أمرها إلى الفن حينما يطبعها بآثار انفعاله المركز. ولقد كانت انفعالات "فان – جوج" من طبيعة بطولية، وكان يعني من تبسيط أشكاله وألوانه دعم تعبيره الفني، وكان حبة المشبع بالإيمان القوي يضفي على تعبيراته الوضوح وينشطها.

وامتص تركيزه على التعبير الفني في السنوات الأخيرة كل مشاعره الإنسانية والمسيحية، بحيث أسفر ذلك عن شكل فني متدفق بالحيوية، إذ كانت كل لمسة من فرجونه تنطوي على إيمان برسالة الفن، ومن هنا انفرد بين معاصريه بنوع خاص من العظمة.

وكان فن "فان – جوج" معارضاً لمبدأ التوازن الذي لاءم طبيعة "رنوار" المبتهجة، كما لاءم الذهنية الجبارة للمصور "سيزان"، ولكن معارضته لذلك المبدأ

قرب كلا من الانطباعية والرمزية من تلك النتائج التي أدت إلى اكتشاف عالم فني جديد. وليس من شك في إن آثار "فان – جوج" الفنية تعمق إحساسنا بجمال أدبي أكثر منه طبيعي، على أننا نرى من اللوحة ش – ٣٩ – كيف استطاع هذا الفنان إن يحقق جمالا طبيعيا خاصاً به، لا يشبه في شيء المثال الجمالي الذي أبدعه "رافايللو" بل لعله أبعد ما يكون عن مثله المأثورة عن كل من "رنوار" و "لوتريك" إذ لا ينطوي على تلك الجاذبية الوثنية الملحوظة في آثار المصور "رنوار" أو على ذلك الشكل المثير للفنان "لوتريك، كما أنه ليس بجمال يرتبط بشخصية مقدسة كالعذراء أو بإحدى القديسات أو جمال جسم عار لامرأة، أو بمهرجة مستهترة – بل هو جمال احدى الفلاحات بزي بلدها "ارليس" تجلس إلى منضدة في وضع ملائم للتصوير، ويعني ذلك إن موضوع اللوحة طبيعي وقد جاء من الهام الحياة اليومية الفلاحة، ومن حب الفنان للكائنات المتواضعة بصفة جوهرية.

وينطوي أسلوب هذا الفنان على نظرة تجريدية كانفيها أكثر عمقاً من أي فنان سبقه إلى الظهور منذ القرون الوسطى، وكان من نتائجها عدم احتفاله بتحقيق البروز التشكيلي أو تناغم الأحجام رغبة في التركيز على استواء الألوان على السطوح وربطها بالظل والنور بطريق غير مباشر، وتحقيق تناغمها على أساس من تباين الألوان، ويتمثل ذلك بصفة أساسية فيما بين الزي الأزرق والشعر الداكن المواجهة للخلفية الصفراء من تباين. ولقد بدأ العزوف عن استخدام تناغم الألوان المرتبطة بالنور والظل منذ القرن الخامس عشر، وهنا يصبح من الضروري إن نرجع إلى الوراء لنرى ما بلوحة "سيمون – مارتيني" ش – ٥ – من تناغم نشأ عن طبائع الألوان ذاتها في غير ارتباط بمؤثرات النور والظل. ولئن كان "مارتيني" قد استعمل لون الذهب –كرمز إلى الجنة– في خلفية لوحاته، فإن "فان – جوج" قد استخدم في ذلك تونا أصفر خليقاً بطلاء الحوائط، رغم نشأة ذلك عن تجاربه الواقعية، على إن تجارب القرون المتعاقبة بصدد النور والظل لم تذهب هباء، ذلك إن ألوان "فان – جوج" توحي بالتوافق –بغض النظر عن تأثير الضوء– بينما لم يكن "سيمون –

مارتيني" يحلم بشيء من هذا. ويعزى ذلك إلى إن "فان – جوج" كان يعهد إلى ألوانه بوظائف رمزية تتولى مهام النور والظل في لوحاته، كما يرى بوضوح في الرقعة البيضاء التي تكسو صدر الفلاحة وزيها من اللون الأزرق.

والواقع إن جمال تلك اللوحة –بما انطوت عليه من متانة في بنائها بالألوان المسطحة– ليتمثل في تلك الألوان، ولكن النظرة التجريدية التي كان يوجهها هذا الفنان إلى ألوانه في استواءاتها انها تولد إحساسا بمولد الصورة الطبيعية الفلاحة أرليس، في ذات اللحظة التي ولدت فيها النظرة التجريدية للفنان، الذي استطاع إن يبدع أسلوبا جديدا من رؤية الواقع، لا يشبه أساليبها المعروفة لنا، ولقد كان أسوب رؤيته للواقع فوق الواقع نفسه وأقوى منه على اقناعنا بوجوده واستطاع بهذا إن يتصل بعالم اللانهائية.

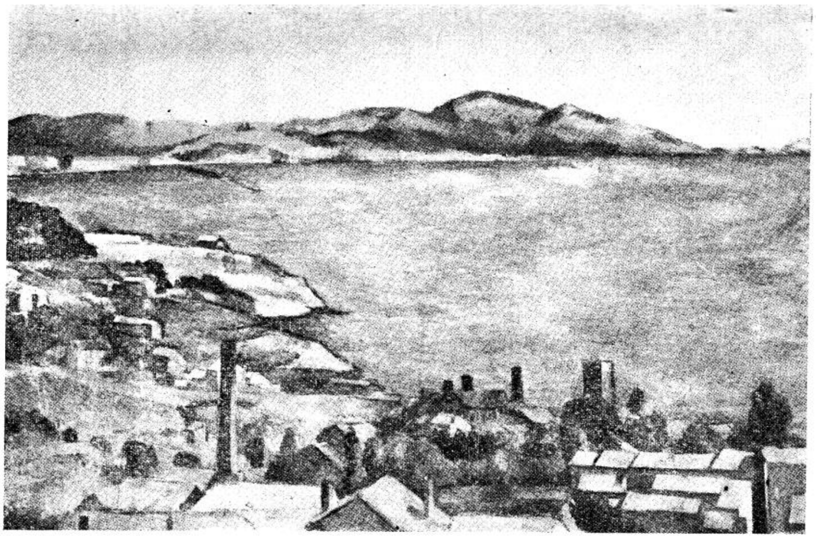
ذلكم هو مصدر الجمال الطبيعي في اللوحة وقيمتها الفنية المطلقة.



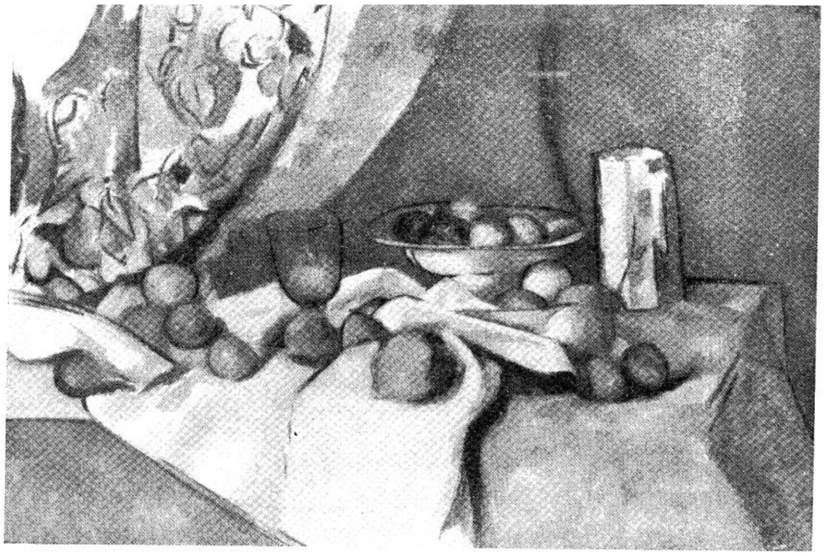
ش — ٤٠ – " دومييه" دون كيشوت والبغل النافق عام ١٨٦٨



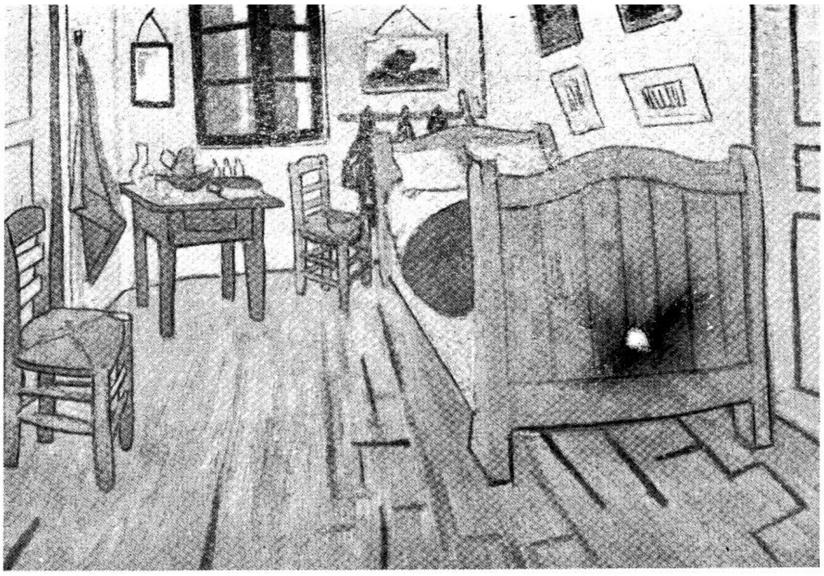
ش – ٤١ – "سيزان" لاعبا الورق   عام ١٨٩٠ – ١٨٩٢



ش – ٤٢ – "سيزان" خليج مارسيليا – عام ١٨٨٣ – ١٨٨٥



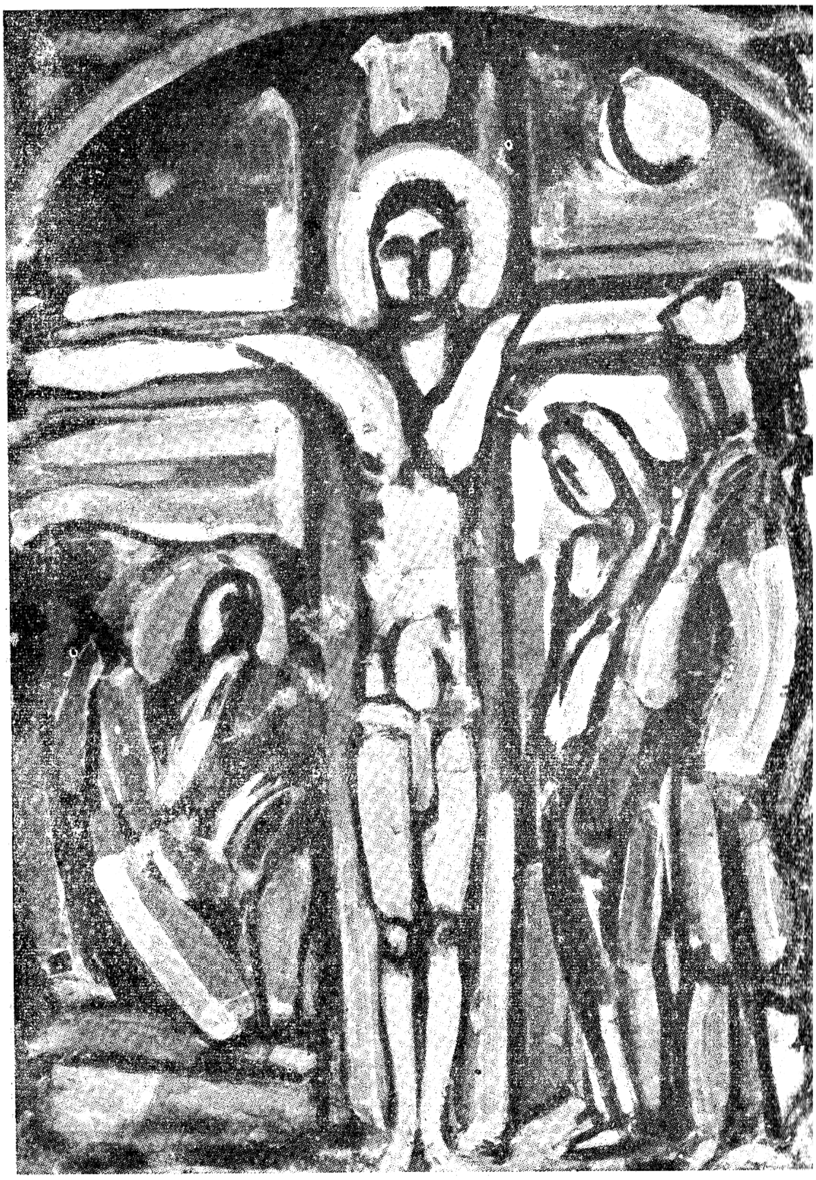
ش – ٤٣ – "سيزان" طبيعة صامتة عام ١٨٩٥ – ١٩٠٠



ش – ٤٤ – "فان – جورج" غرفة النوم بارليس عام ١٨٨٩



ش – ٤٥ – "روؤه" المهرج الكهل عام ١٩١٧



ش — ٤٦ — "روؤه"　　　　الصلب　　　　عام ١٩٢٩

الفصل التاسع

المجال الأدبي في العصر الحديث

ش (٤٠) "دوميه"	دون كيشوت والبغل النافق
ش – ٤١ – "سيزان"	لاعبا الورق
ش – ٤٢ – "سيزان"	خليج مارسيليا
ش – ٤٣ – "سيزان"	طبيعة صامتة
ش – ٤٤ – "فان – جوج"	غرفة النوم بارليس
ش – ٤٥ – "روؤه"	المهرج الكهل
ش – ٤٦ – "روؤه"	الصلب

أوضحنا في الفصل الخامس كيف إن الواقعية التوضيحية كانت قد نبذت منذ القرن السابع عشر مبدأ تمثيل مظاهر الواقع في لوحات التصوير، واتجهت إلى الكشف عن أسرار النفس الإنسانية، وإن التصوير قد أصبح بهذا تجريديا، وانه حول المظاهر الطبيعية للواقع إلى مجرد تأثيرات ضوئية، ركز الفنانون عليها كل اهتمامهم، ولقد نتج عن ذلك أيضاً أن تلاشي الاهتمام بتسجيل الجمال الطبيعي للأجسام بالتكوينات، وأصبح الهدف تحقيق مثال جديد للجمال يرتبط بالنفس وهو ما يسمى بالجمال الأدبي.

ولقد مضى المصورون التوضيحيون ابتداء من القرن التاسع عشر –من أمثال "جويا" و" كوربيه" و"تولوز – لوتريك" وغيرهم ممن سبق إن كتبنا عنهم في الفصل الخامس– مضوا نحو تحقيق ضرب من الجمال الأدبي معتمدين في ذلك على الطراز

التوضيحي، مستهدفين التعبير –في صيغة فنية– عن معتقداتهم السياسية والاجتماعية، وكان بعض مصوري المناظر الطبيعية قد جسد –قبيل هذه الفترة– المظاهر المادية للطبيعة في سعة من الخيال وبأسلوب لم يكن مألوفاً من قبل، وكان اعتمادهم في ذلك على الطراز التوضيحي نفسه، وكان المنظر الطبيعي افي زعمهم يمثل حالة نفسية، ليس هذا فقط، بل واستطاع هؤلاء أن يبتدعوا نوعا جديدا من تأثير الضوء بلوحات التصوير، متوسلين إلى ذلك باستعمال بعض الألوان للإيحاء بالضوء وبعضها الآخر للظل، مجردين هذه وتلك من درجاتها المختلفة التي تبدأ من الأبيض والرمادي وتنتهي إلى الأسود "وهذه ليست بالألوان"، وبهذا ظهرت تلك التأثيرات الضوئية التي تعتمد على الألوان.

وقضى نماء الطراز التوضيحي على ذلك النحو غير العادي بضرورة تعديل الشكل الجمالي المادي الذي اقتصر استخدامه حينذاك على الاستعمال في الأغراض الثانوية "أنظر الفصل الثامن" وعندئذ بدأ عهد جديد للجمال الأدبي.

وكان المصور "هونوريه – دومييه" ١٨٠٨ / ١٨٧٩ أول من مارس ذلك النوع من الجمال الأدبي، ومن أعماله الهامة لوحة "دون – كيشوت والبغل النافق" ش (٤٠) التي صورها بألوان الماء عام ١٧٦٨ ثم أهداها إلى صديقه "دوبينى" مصور المناظر المعروف.

ومما يذكر أن الفنان "دومييه" ظل يمارس –لأطول فترة من حياته– رسم الصور الكاريكاتيرية – بالليتوغراف والإكسيلوغراف) وكانت تلك الصور سبباً في شهرته، وبخاصة ما عالج منها الشخصيات السياسية والأحداث الاجتماعية.

والحق يقال إن "دومييه" كان مصوراً توضيحياً بصفة أساسية، حتى لقد اعتبر بعد "جويا" أعظم مصور توضيحي خلال القرن التاسع عشر. على إن اهتمامه برسم "الكاريكاتير" أخذ يتلاشى ليحل محله اهتمامه بتصوير اللوحات، وكان ذلك منذ انتصف عمره، وقد فقد بهذا شعبيته التي عرف بها وقت إن كان رساماً كاريكاتيرياً –

ليس هذا فقط– بل إنه ظل بعيداً عن أي تقدير كمصور لوحات فيما بعد.

غير إن "دومييه" لم يعبأ بذلك، إذ كان يصور بصفة أساسية ارضاء لذاته وللقليل من أصدقائه المخلصين الذين كانوا يقدرون فنه حق قدره فكان رغم حاجته إلى المال سعيدا إذ يتوفر على التصوير في حرية ودون استجابة لنداء الضرورات الملحة عليه، وكان ذلك شيئاً نادر الوقوع اقي عصره. وبينما ينطوي الكثير من الموضوعات التي عالجها "دومييه" على عناصر توضيحية، فأننا لا نجد أي أثر لها باللوحة التي عالج فيها شخصية دون كيشوت" ش (٤٠) التي كان قد ابتدعها الكاتب المعروف "سرفانتس، في قصته المعروفة، ذلك إن "دومييه" ذهب في إبداع شكل فني لها دون الاهتمام بعرض تفاصيل القصة، وقد استطاع أن يحقق فيها، ذاته، وأن يعرض مثاليته في حرية تامة.

ويرى "دون كيشوت" بالجزء الأعلى من فراغ اللوحة –خلف جثة البغل النافق– وعلى مقربة من "سانشو"، يرى "دون كيشوت" بادي الشموخ ممتطيا صهوة بغله، موجهاً رمحه صوب السماء، وقد تمكن الفنان ببضعة خطوط متقطعة، وببضع إيماءات من اللون النبيذي ومن الألوان الزرقاء والرمادية والسمراء، أن يشعرنا برهبة الجو الموحش الذي يحيى فيه البطل الأسطوري "دون – كيشوت" كما نستشعر ميل الشخصيتين الإنسانيتين "دون كيشوت وصاحبه" إلى التلاشي في ذلك العالم من الرموز المجردة دون إن تفقد شدة حيويتها وطبيعتها.

وتعبر تلك الرموز –دون أية معاونة من صور مألوفة– عن عالم من الخيال ملؤه الحرية وجلال البطولة والإلهام السامي، كما تشكل أجمل ما مر من أحلام رآها ذلك البطل الشعبي الذي رفعته المهزلة إلى أسمى مرتبة من الجلال.

وعلى الرغم من إن هذه اللوحة قد استوحت موضوعها من قصة "سرفانتس" فإنه ليس يوجد ما يدانيها من أعمال التصوير في البعد عن طابع التوضيح، ومن الملاحظ اننا نلتقي فيها بعناصر مشتركة بين فن كل من الأديب والمصور، كأسلحتها

الساتيرية الواحدة وحماستهما المشتركة المثالية البطولة وميلهما إلى معالجة الموضوعات الشعبية.

وإننا لنكتشف باللوحة أيضاً قيماً أخرى، ذلك أن شخصية "دون – كيشوت" بلوحة "دومييه" تنبع من ابداعية رومانسية محضة غايتها تحقيق الخصائص السامية والشعبية، إذ تبدو شخصية البطل المغامر كضحية للمثالية، ومن ذلك نستشعر مدى ما يدين به "دومييه" للفنان "جوبا" من فضل، وهو الذي أبدع من قبل رموزا تمثل الطابعين الشعبي والتسامي، فضلاً عن كونه أول من استخدم الأسلوب الرومانسي في التصوير.

على أنه من واجبنا أيضاً أن ندرك إن المفهوم الرومانسي في لوحة (دون – كيشوت) والمرتبط بشخصية "دومييه" لم يتحقق فحسب بأسلوب ذاتي غاية في الكمال، بل أن ذلك المفهوم ليتدفق بحيوية غاية في الشدة، بحيث نستشعرها دائماً وكأنها حياتنا نحن، كما يتقلد ذلك المفهوم شكلاً فنية أعمق في تأثيره من الشكل المأثور عن "جويا "، وكان أسلوباً متحرراً من أسر الطبيعة قادراً على إبداع شكل تصويري أكثر صفاء وملاءة لغاياته.

وبهذا كان أسلوب "دومييه" في الفن –ويقوم على أساس من تأثير النور والظل– مرتبطا بتقاليد "جويا" و"رمبراند" وقد نبع من ذلك منهاجه كرسام في تلوين رسوماته على أكمل وجه، كما أسفر عن طراز جديد من الرؤية الفنية كان له أعظم الأثر في تطور الفن الحديث.

ونستشعر – حين نطالع آثار "دوميه" بأن تخاطيطه المتقطعة ومثاليته الشعبية المتسامية ليست إلا مظهرا من الواقع الفني نفسه، وإن الوحدة الوثيقة التي ترين على تلك الآثار إنما تمثل اندماج الشكل في المضمون على نحو يولد ذلك التأثير الساحر الجمال أدبي نشأ عن فن مطلق.

ولو أن أحدا أراد أن يدرك كيف يتجسد جمال أدبي في صورة، لفكر على التو

في المصور "بول – سيزان" ١٨٣٩ / ١٩٠٦، ذلك أننا لا نفع في تاريخ الفن كله على مصور يستنكر فكرة الجمال المادي كما يستنكرها "سيزان"، أو على مصور استخدم أسلوبا في الفن تجاهل فيه كافة التجارب الواقعية كما فعل "سيزان"، على أن هذا الفنان قد استطاع أن يمثل بطراز فنه كافة الأشياء الطبيعية في عمق، وأنه ليس لغير سبب إن نجد ذلك العدد الكبير من الفنان ين و قد ظلوا يرون العالم بعيني "سيزان" زهاء خمسين سنة. وعلى الرغم من إن الفن التجريدي كان قد مر بتجارب طويلة، فأننا لا ندري حتى الأن هل كان "سيزان" من الفنانين الواقعيين أم كان من المصورين التجريديين، على إن فن "سيزان" –كان– ككل فن أصيل مشتملاً في ذاته على الواقع والتجريد بأن واحد، ويمكننا لكي نقف على طريقته الإبداعية على الوجه الصحيح – أن نتخيل المرحلة التي كان يمر بها إحساسه عبر الواقع، فلقد كان إحساسه باللون يعبر انفعالاته الذاتية ليبني أشكاله مجردة، ومعنى ذلك أنه كان يبدأ من المحسوس إلى المجرد، ومن اللون إلى الشكل، ومن الإحساس إلى الذكاء، ومعناه أيضاً أنه كان يسيطر على أحاسيسه وانفعالاته سيطرة تامة، ولكن هذه الرحلة كانت تصبح عديمة الجدوى مالم يعد منها بشيء، فالفنان إنما يهدف إلى تمثيل الواقع، وهنا كان لا مفر من الرجوع إلى الطبيعة حيث تطبع الأحاسيس والانفعالات ما فيها من أشياء بطابعها الخاص، أما الأشكال المجردة

فظاهرة الميل إلى تنظيم كل ما هو جوهري في الطبيعة فحسب، والرجوع من تلك الرحلة –وهو أمر لا مفر منه كما أشرنا– يسفر عن ظهور طبيعة جديدة، هي الطبيعة الفنية.

كل أولئك نراه بلوحات المصور "سيزان" كما نقرأ عنه في رسائله على النحو التالي:

"إن شدة الانفعال بالطبيعة –وانفعالي بها ينشأ دائما غاية في الشدة– هو الشرط الضروري في كل عقيدة فنية سليمة، وهو الأساس الذي تقوم عليه عظمة آثار الفن وجمالها".

"يجب على المصورين إن يتوفروا في جد على دراسة الطبيعة دون خضوع لسحرها أو اجتراء عليها أو تردد أمام هيكلها المقدس".

وكان "سيزان" يركز على تلك الفكرة .. السليمة الملائمة المتفردة بالصواب، فكرة التنمية الفنية عن طريق الاتصال بالطبيعة).

ويتركز الاتصال الذي يشير إليه الفنان على الحساسية باللون، وفي هذا يقول "سيزان"، "أنني موضوعي تماماً، أن انطباعاً بصرياً –حين ينعكس على جهاز أبصارنا– إنما يسفر عن تصنيف الضوء – بين نصف الطبقة أو ربعها وعن السطوح الممثلة في اللوحة عن طريق الحساسية باللون، وبهذا لا يوجد ثمة ضوء بالنسبة للمصور. على إن خضوعنا للتصنيف في التجربة –من الأسود إلى الأبيض– واعتبار الكائنات المجردة يعد بمثابة نقطة ارتكاز سواء للعين أم للذهن، مما يؤدي إلى الشك والفشل في السيطرة على أنفسنا وامتلاك ذواتنا."

ومن المستطاع إن نسيطر على رؤانا عبر الأحاسيس باللون، وهي أحاسيس تنظم انفعالاتنا، "إذ أنك بمجرد الإحساس بذاتك تنهش عواطفك لتأخذ مكانها في النور".

ويجب للتعبير عن الانفعال أن يكون خاضعاً لطريقة بناء مثلي.

.. "وعليكم إن تعالجوا أشكال الطبيعة على أساس من أشكال الاسطوانة والكرة والمخروط ما يلائم أوضاعها المنظورة، بحيث يتجه كل جزء من أجزاء الشيء أو السطح نحو مركز محدد، وإن الخطوط الموازية للأفق لتفصح عن رحابة الطبيعة –أو إن شتم– عن المظهر الذي بسطه البديع المتعال أمام أعيننا، أما الخطوط العمودية على خط الأفق فتعبر عن العمق، هذا بينما تبدو الطبيعة بالنسبة إلينا أكثر اتجاها نحو العمق منها إلى السطح، ومن هذا نشأ الالزام باستعمال عدد كاف من الألوان الزرقاء في التعبير عن النبض الضوئي الذي تمثله الألوان لإعطاء التأثير بالبيئة الجوية[١٤].

---

(١٤) "بول سيزان" من رسائل كتبها عام ١٩٠٤ وعام ١٩٠٦.

ويوضح "سيزان" أسلوبه الإبداعي بنفس الكلمات السالفة، وانه ليمضي عبر انفعالاته من الحساسية باللون حتى يلتقي آخر الشوط بالناء الهندسي للطبيعة بها على أساس من أشكال الأسطوانة والكرة والمخروط – في الوضع المنظوري الملائم، ولكن هذا البناء لا يصل إلى كمالها حتى تخلع عليه الأضواء النابضة صفة الحياة بأشعتها الحمراء والصفراء في تباين مع الظلال الزرقاء، وبهذا فقط يكتمل الفلك التصويري.

ونستطيع الأن إن ندرك على نحو أفضل نوع العلاقة بين "سيزان" وبين الحركة الانطباعية، فهو كالانطباعيين سواء بسواء من حيث إن التجربة الإبداعية تبدأ بنشوء الإحساس باللون، ومن ثم يتولد رد فعل للعواطف يسفر عن تمثيل ما بين الأضواء الحمراء والصفراء والظلال الزرقاء من تباين، وهذا هو منهاج الانطباعية تماماً، ولكن الانطباعيين يفتقدون تلك المرحلة التي تتوسط فترة البناء ولحظ ة تأمل المثالية الهندسية، أي في تلك المرحلة التي تجد فيها ذهنية "سيزان" الجبارة عناصر أسلوبه الجوهرية، فيشكل منها هيكلا يعتمد عليه في تنظيم حساسيته، ويعزى إلى هذا الهيكل ق درته على طبع انفعالاته ببساطة الأشكال والتحرر من أسر الطبيعة، وكان ذلك كله مجهولا على الفنانين من قبل، وكان "سيزان" يستخدم هذا الهيكل للتمييز بين الفن والطبيعة، ومن ثم لإطلاق سراح خياله، ومن هنا جاءت مقدرته على اقناع الرأي لطبعية صوره، الأمر الذي نتج

عنه عالما خاصاً وحياً موازيا للعالم الطبيعي بدون إن يشاكله –وهو عالم الفن– ويعزى النجاح العالمي الذي أحرزه فن "سيزان" الي خصائصه التجريدية والطبيعية سواء بسواء والتي تستجيب لأحسن ما ظهر من نظريات فنية في العصر الحديث، ومن المسلم به إن فكرة الفن كان عليها إن تتغلب على ما قام في سبيلها من عقبات كثيرة عبر الأجيال بغية الحصول على حقيقة تقنع بأصالتها، فلقد قيل من قبل بإن القن محاكاة للطبيعة ثم عدل هذا المفهوم إلى الآخر الذي يقول بإن الفن ابداع إنساني، ولكن كثيرا من المصورين ظلوا أوفياء لفكرة المحاكاة، بينما انفرد "سيزان" بالمخالفة عن أي شكل من أشكال المحاكاة مع كل ما تستشعره من وضوح عناصر فنية.

على أننا إذا سلمنا بأن الفن ابداع، وإن الاعتماد على الحساسية قد فقد أهميته، وأن الاهتمام المركز على النشاط الذهني والمجرد تماماً من الحساسية قد أصبح سبيلاً إلى الابداع، فأننا نلاحظ في فن "سيزان" اعتماده على هيكل الصورة الحية "أي المنطبعة بالحساسية ولقد فهم الخيال فيما بعد على أنه المجال الطبيعي للخلق الفني، وأداته الجوهرية، حتى ولو خرجت توراته على المظاهر المألوفة. في الواقع، ولكن "سيزان" استطاع بما أوتي من قوة الخيال أن يكشف مظهر الطبيعة الخالد، كما استطاع إن تنمية المظاهر الأخرى المعنوية بين دينية وأدبية وسياسية وتوضيحية بصفة عامة، وذلك على حساب بصفة التحكم الخانة ابها على حساب تلك الأهمية، التي يحظى بها الموضوع ولكن "سيزان" وكان –يبدأ من الحساسية– كان يهدم أي موضوع، بغية ابداع الشكل الذي يناسب منهاجه في الإحساس ولا شيء غيره، ولهذه الأسباب ظل فن "سيزان" خلال الخمسين سنة الماضية في حكم الفن الخالص والمطلق.

ويمكن توضيح أسلوب الإبداع في فن "سيزان" بعرض النماذج الثلاثة الآتية وأولها لوحة "اللاعبين" ش (٤١) وتعرض فلاحين يقوم تركيبهما على تكوين كتل من الألوان، لا يشبه في شيء التركيب التشريحي ذلك أننا لا نجد أي ميل يبدو من الفنان لتوضيح الطريقة التي يتصل بها الذراع بجسم اللاعب، بل يكتفي بأن يعرض هذا الاتصال طبقة لون وحجم لا تمت إلى التشريح بأي سبب، وينطبق ذلك أيضاً على الصلة بين الوجه وشعر الرأس، ومعنى ذلك أن أسلوب الرؤية إنما يتجه إلى الخارج، وأن الرؤية إنما تمر بالمظهر في طريقها إلى الواقع، أما الرؤية التشريحية التي تعتمد على المعرفة بما وراء المظهر الخارجي فيمكن أن تخدم بناء الجسم الإنساني، بينما لا تؤدي إلى تحقيق علاقة بين منضدة ورجل، بيد أن "سيزان" –وكان يتجه في التجربة إلى تحقيق وحدة أسلوبه–إنما كان يعني بتشكيل صورة إنسان أو منضدة بطريقة واحدة، أي بحجوم تشغل فراغاً في العمق دون ما بروز من صنع التظليل، بحيث يحيي كل شيء ويتنفس في ذلك الأسلوب من رؤية الألوان والأضواء في تلك المملكة أو البيئة

التصويرية، وبحيث يتلقى كل تفصيل فيها حياته –يستوي في ذلك رجل أو غليون– وبهذا تحيي كافة التفاصيل حياة التصوير نفسه لتعطي في مجموعها مظهر الوحدة في الأسلوب وتجعل لوجود كل منها ما يبرره.

وكان "سيزان" يدرك أن "الحساسية باللون هي التي تولد تأثير الأضواء، وهي ذاتها التي تسفر عن ذلك التجريد الذي لا يسمح، لا بتغطية سطح القماش أو بضبط تحاديد الأشكال عندما تكون نقط الاتصال رقيقة مرهفة" "٢٣ أكتوبر عام ١٩٠٥"، ولتوضيح هذه الفكرة لا نستطيع أن نجد أحسن من إيراد التفسير الحصيف الذي قال به "سيزان" نفسه.

"لا تشكيل بل تنغيم"، والمقصود بالتشكيل كاصطلاح بمعناه المتداول هو تجسيم شكل، أما التنغيم فيعني حركة الصوت في صورة فواصل. والواقع أن الشكل العام في رسم شخصية أو في تأليفات جمعية عند "سيزان" لا ينتج عن روابط مادية بل ينشأ عن نغم، أي أن جزء من أجزاء اللوحة لا يرتبط بأجزائها الأخرى عن طريق الرسم بل على أساس علاقة بين مسطحات لون. "فالتصوير –كما يصفه سيزان– ليس مجرد صورة مطابقة لشيء، بل توافق بين علامات عدة" والحق أن مثل هذه الوحدة التي تتولد بتأثير من ذلك التوافق إنما تشكل صفات النموذج، ولهذا فإن "سيزان" لا يعني بتصوير جسمي اللاعبين أو المنضدة أو حتى الزجاجة، بل يعني باكتشاف صفات الفلاحين في جوهما الخاص.

وليس من شك في أنه كان يقصد بالصفة "حقيقة هذين الفلاحين" ولقد قال ذات مرة.

"من البديهي أن ينصب اعجابي بصفة أساسية على مظهر أولئك الذين غدوا كهؤلاء بطبيعتهم، أولئك الذين تتحكم فيهم قوانين السن، أنظر إلى ذلك الكهل .. إنه نغم وأي نغم، ثم أنظر إلى تلك الموظفة – قوية الجاذبية، أي زيف نراه في زيها وطريقة تصفيف شعرها".

والواقع إن "سيزان" كان لا يلقي بالاً إلى تلك التفاهات التي اصطلح عليها المجتمع على اعتبارها من المثاليات، فلم يكن ليعترف قط الا بالأساليب النبيلة الصادقة الصريحة التي تمثل الحقائق في بساطة والتي تواجه الحياة في صدق، ولتقارنوا بين هذين الفلاحين وبين أولئك الذين خلع عليهم المصور "مييه" باللوحة ش (٢٧) رقة حتى ترضى عنهم الأرستوقراطية الفرنسية، وستكتشفون على الفور معنى الصدق قبل الحياة وبالنسبة إلى "سيزان" ثم بالنسبة إلى الفن، فصورة فلاح من رسم "سيزان" هي تشخيص لذات إلى أبعد المدى، عالمية كالفكرة السامية عالية كالصرح ثابتة كالضمير الأدبي، وهي نفسها جمال أدبي من أرفع مستوى.

والمبادئ التي سار عليها "سيزان" في تصوير لوحة اللاعبين والحساسية التي توسل بها إلى ذلك كانت هي ذاتها التي استخدمها في تصوير لوحة "خليج مرسيليا" ش (٤٢) فمن تلال قرية " ديل – ايستاك" شاهد "سيزان" منظر الخليج الرائع الحافل بمختل العناصر التصويرية، ولكن الفنان لم يخضع لسحر المشهد البانورامي أو السطوة الطابع البيتوريسكي تماماً، بل استهدف في تصويره له انشاء العلاقات بين ألوان المناطق المتعددة بالمنظر، سواء أكان موقعها مناطق الضوء أم في مناطق الظل، وكانفي ذلك إنما يستجيب لضرورة ملحة مصدرها تحقيق الشكل الخالد للمشهد وتهيئة جو الاغتباط بالنظام في طابعه البيتوريسكى.

وتفضي المقارنة بين هذا المنظر وبين الآخر ش (٣٥) للمصور "بيسارو" إلى توضيح ما كان بين "سيزان" وبين انطباعية أستاذه "بيسارو" من عناصر مشتركة، إذ تتجلى في اللوحتين آثار الاهتمام باللون وبالحساسية، وإن حالت إحساسات " بيسارو" المنوعة والخصيبة بينه وبين أن يركز اهتمامه على التركيب، على إن ذلك لم يمنع من وجود وحدة متماسكة في أسلوب "بيسارو" وإن امتنع عليه إن يحقق التماسك القوى الواضح والتبسيط إلى أقصى المدى في أسلوب "سيزان" التصويري.

وهنا نستشعر في فن "بيسارو" أن الطابع البيتوريسكى لم يكن قد فني تماماً في الطابع التصويري، فضلا عن إن الصفة التركيبية كانت عنده أقل متانة من "سيزان"،

بحيث يمكن القول بأن الرقة كانت خصيصة في فن الأول، بينما كانت العظمة خصيصة في فن "سيزان".

وكان بهاء التوافق في ألوان "سيزان" الذي لم يكن ليباريه فيه أحد، وغزارة أحاسيسه وصفاؤه وثباته من نتاج نفس الصفات التي كونت شكله الفني.

ولكن "پيسنارو" لم يسقط من اعتباره تماماً موضوع بحث العلاقات الطبقية للألوان، بل لعله كان قد لقن " سيزان " أسرار استعمالاتها، ولقد كان "پيسارو" يدمج تأثير اللون في الشكل، وينوع في عناصر لوحاته في براعة فائقة بحيث نحس منها ضربا من الاستهلاك سواء في ذلك الشكل أم في التوافق اللوني، بينما بلغ التركيب في آثار "سيزان" أهمية كبرى هيأت لاتساع مناطق الألوان مع تبسيط تناغمها وتقويته. ولقد كان يضع موضوع العلاقات فوق كل اعتبار "فليس يوجد تصوير واضح أو معتم، بل يوجد فحسب علاقات ألوان ولو وضعت تلك العلاقات في مواضعها الصحيحة لنشأ التناغم من تلقاء نفسه.

ولقد تحاشى "سيزان" أن يخلع على منظر خليج مرسيليا الطابع البانورامي تأكيداً لخصيصة التركيب فالجمال التي تظهر في خلفية المنظر الذي صوره من "لي – ستاك" يبدو في الواقع على بعد عدة كيلو مترات، ولقد كان على الفنان أن يقترب منها ليظهر تركيبها، ولكنه كان عليه أيضاً أن يبرز علاقة الفراغ بين جزئيه الأدنى والأقصى، فمثل موضوعه المختار بأمامية اللوحة أبعد مما هو عليه في الواقع، وبهذا فصل سواء الأمامية أم الخلفية عن موضعيهما اللذين تشغلانه في الطبيعة متحاشياً تعيين المكان الذي كان يقف فيه، أثناء الرسم من تلال "لي – ستاك" وبهذا أيضاً حذف نفسه من الرؤية الممثلة باللوحة، كما رفع سطح البحر بنفس الطريقة مستغلاً ارتفاع الأرض لإظهار ذلك السطح وكأنه يأخذ في الصعود تأكيداً لضخامة حجم الماء، وكان من اليسير عندئذ أن يتصور بعد التلال بسبب ضخامة كتلة البحر، حتى ولو بدا تركيبها الدقيق لأشياء قريبة.

ويمكن أن يقال أن ذلك البحر لا هو بالقريب ولا هو بالبعيد، بل يمثل علاقة بين التلال والقرية، ولقد نظم "سيزان" ضرباً من العلاقة الموضوعية بين القرية والماء والتلال مجرداً ما كانت تراه عينه من المادية، إذ ما يهم في العمل الفني هو تلك العلاقات بين الصور، ولكنه على الرغم من ذلك استطاع أن يجعل تمثيله للمنظر في موضوعية تامة بالاستناد إلى الفن لا بالاستناد إلى الطبيعة، إذ في رأيه أن القرب والبعد في الطبيعة أن هما إلا إصلاحان ماديان لا ينتسبان إلى عالم خاص، بل هو عالم قائم بذاته مرده إلى اللانهائي وإلى العالمية في جلال الأشياء التي تحيي دائماً.

ولم يكن للوحات الطبيعة الطبيعة الصامتة أهمية ما قبل ظهور ذلك الفنان، إذ يعزي إلى "سيزان" أنه أعطى هذا النوع من الصور معنى جديداً كاملاً، كما دفع به إلى الأمام.

وتعرض لوحات الطبيعة أشياء غير حية كالفواكه والأثاث، وليس من شك في أن هذه الأشياء كانت موضع استعمال من قبل كمحسنات في صور المجموعات الإنسانية، غير أنها لم تستعمل قط كعناصر أساسية في لوحات التصوير بمعزل عن صور الإنسان، فلما ظهرت الواقعية الحديثة – بين نهاية القرن السادس عشر ومبدأ القرن السابع عشر– استخدمت عناصر الطبيعة الصامتة كمواد جديدة في اللوحات، ولكنها ظلت لمدى طويل موضع احتقار، إذ قامت على مبدأ المحاكاة التامة لأشياء تافهة مجردة من أية قيمة مثالية، وما لبثت لوحات الطبيعة الصامتة –رغم المعارضة في فنيتها وترديد اتهامها بالحقارة – حتى تقلدت مكانها في السنوات الأخيرة بين أنواع التصوير المعروفة، وحتى ظفرت بشهرة عالمية، ويرجع الفضل في ذلك إلى "سيزان"، إذ حينما تلاشى الاهتمام بعرض القصص في اللوحات أو كاد يختفي، أخذ المصورون يعنون بأسلوب الفن وبهذا حظيت لوحات الطبيعة الصامتة باهتمام خاص بسبب تلاشي الاهتمام بالموضوع في آثار الفن، وبمعنى آخر استطاع المصور الحديث أن يجد في تفاحة مثلاً موضوعاً ملائماً للتصوير لبساطته، ولأنه يحول مجرى التجربة الفنية إلى البحث في الخطوط والأشكال والألوان المعبرة عن الحالة النفسية للفنان، والواقع أن

انفصال الفن عن تمثيل الأشياء كان أوضح دائماً في الطبيعة الصامتة منه في أي نوع آخر من أنواع التصوير.

ولكن الناس أخذوا يقولون بين قدامى الفنانين كانوا يصورون الأنبياء بينما يصور المعاصرون تفاحاً .. وكان الناس يعزون ذلك إلى عجز أولئك المعاصرين عن إبداع الآثار الفنية وإلى افتقاد الإلهام والاهتمام بالروحانيات، على أن ذلك ليس صحيحاً البتة .. بل لعل الصحيح هو العكس من ذلك تماماً، فلقد ظفر الخيال في العصر الحديث بحرية شاملة أتاحت للتفاحة أن تصبح سبيلاً إلى التعبير عن الأشياء الرفيعة، وقد يكون التسامي بتفاحة من الوجهة الواقعية شيئاً مستحيلاً أو أمراً في غاية السخف، ولكنه من وجهة نظر التصوير يعد شيئاً ممكناً وحكيماً ونه ليعد ممكناً إذا ما اتخذ الفنان التفاحة كذريعة يتوسل بها إلى تحقيق خطوط وأشكال وألوان، وإذا ما هدف من ذلك إلى تحقيق أسلوب فن.

ويمكن أن نصور هذا الشكل نفسه بالنسبة إلى فنان واقعي يقوم بتصوير شخص ما، فإذا ما صور كل قسماته بدقة مادية، توقف عن أن يكون فناً، وتحول إلى مصور فوتوغرافي عادي من أولئك المرتزقة، وينطبق هذا أيضاً على تصوير تفاحة بطريقة فوتوغرافية، وأن كان تصويرها على هذا النحو يعد شيئاً أكثر تفاهة من تصوير إنسان بطريقة فوتوغرافية.

وتعرض اللوحة ش (٤٣) مجموعة من الطبيعة الصامتة للمصور "سيزان" ومما يلاحظ أن كافة عناصرها من أشياء غير حية، ولكنها تجسدت في تراجيديا كونية، فالفاكهة والكوب والإبريق .. إلى آخره قد جسدها الفنان في نور وظل وفي حجوم وألوان على نحو استطاع به أن يصرف اهتمامنا عنها كأشياء عادية وهو نفس ما يعنيه الاتجاه التجريدي الأصيل بكل خصائصه وجوده المستقل – لا عن الطبيعية فحسب، بل وعن أي موضوع أدبي كان أم تاريخي، ولكن تجريدية هذه الأشياء لا تعني خلوها من الإحساس والعاطفة، فعلى الرغم من معالجة أشكالها – على هيئة أسطوانية أو مخروطية، فإن تأثير سطحها المصور يكشف عن نشاط انفعالي فائق

السمو نتج عن طبيعة بطولية لا عن طبيعة رجل عادي.

ولنا أن نتساءل الآن، هل تعد هذه اللوحة من أعمال التصوير غير المنتهى؟، وعلينا لغرابة هذا السؤال إن نتذكر ما قاله "سيزان " نفسه عام **١٨٧٤** "يجب أن أعمل، بل وأبذل أقصى الجهد لا في سبيل الحصول على تلك الصور المنمقة التي تستحوذ على اعجاب الأغبياء الذين لا يقدرون في العادة الا المهارات اليدوية، الأمر الذي يجعل التصوير مجرد حرفة من الحرف، بل واجبي إن أبحث عن طريق يوصلني إلى الكمال في ابتهاج جاد حكيم". وهنا ندرك لم يترك "سيزان" تلك المواد الطبيعية الصامتة دون تنميق، وبمعنى آخر غير منتهية"، كما ندرك من الكلمات السابقة إن التمثيل المنمق لأشكال الفاكهة كان يؤدي إلى أضعاف درامية التعبير.

ومن ذلك كان الجمال الأدبي في فن "سيزان" نابعاً من تلك العظمة المتفتحة ومن الضمير الأدبي ومن الفكرة العالمية التي تقع عليها في صورتي الفلاحين، كما يتمثل في جلال الأشياء الخالدة التي نجدها في منظر خليج مرسيليا، ثم في التراجيديا الكونية المعبر عنها بلوحة الطبيعة الصامتة.

ولتفكروا الأن من جديد في لوحة "العشاء في عمواس" للمصور "رمبراند" حيث نصادف بها جمالا أدبيا مرتبطا بإحساس ديني، ولقد كان "سيزان" محملا بعاطفة دينية قوية، ولكن آثار هذه العاطفة كانت ترين على هوامش فنه فقط، وإنما كان "سيزان" ابناً للرومانسية مولعاً بالطبيعة وبأبناء الشعب ولعه بالأشياء العادية التي نلتقي بها دواما في حياتنا اليومية، وكان إلى ذلك لماحاً يستطيع أن يكتشف القيم الخالدة والعالمية في فلاح أو في صورة بحر أو في بضع ثمار من الفاكهة خارجاً عن أية عاطفة دينية.

ومن هذا كله كانت عظمة فنه الذي لا يباري ..

أما اللوحة ش (٤٤) فتعرض "غرفة النوم في أرليس" للمصور "فان – جوج" ولقد جاءت أقرب شيء إلى لوحات الطبيعة الصامتة، وقد وصفها الفنان بهذه الكلمات.

"إنها ببساطة غرفة نومي، وقد قامت الألوان بصنع كل شيء فيها وخلعت على ما فيها بساطة الأسلوب العظيم للإيحاء بالراحة والنعاس، وبالجملة فهي صورة تعكس الإحساس على من يراها براحة العقل، وبمعنى أفضل راحة الخيال، فحوائطها ملونة بالبنفسجي الشاحب، وأرضيتها بلون قوالب الطوب الأحمر، وأخشاب السرير والكرسي باللون الأصفر الذي يشبه الزبد الطازج، والملاءة والوسائد باللون الأخضر الضارب إلى الليموني، والغطاء بالأحمر، والنافذة بالأخضر والمنضدة من اللون البرتقالي، والزهرية بالأزرق، والباب من اللون النبيذي. هذا هو كل شيء بالغرافة ذات النوافذ المغلقة، والتي تعبر الخطوط السميكة التي استخدمت في رسم أثاثاتها عن راحة قلقة. كما تطل من فوق حوائطها بعض صور لأشخاص، ومرآة ومنشفة وبضع قطع من الملابس، لقد تأثرت بهذا كله من تلك الراحة الاجبارية التي أرغمت عليها، فسأعمل بها وجه النهار، أنظر كيف جاءت فكرتها بسيطة، فالظلال لا أثر لها، إذ رسمت اللوحة بألوان سائلة مسطحة كالمطبوعات اليابانية[١٥]".

والواقع إن الألوان في هذه اللوحة تتألق في شدة، وقد استخدم الفنان بعضها للإيحاء بالضوء، بينما رمز بالبعض الآخر إلى الظل، وإن في استخدام تأثير النور والظل للرمز ليوحي بانفعال قوي، كما إن جعل الشكل مبسطا إلى حد التلخيص في تحاديد، وعرض النور والظل في مساحات بالألوان المسطحة، ليومئ إلى وحدة الشكل واللون الكاملة. وبهذا كانت "غرفة النوم في أرليس" هي موضوع اللوحة التي تعد من قبيل لوحات الطبيعة الصامتة، ولكن "فان – جوج" كان يعرف كيف يميز بين موضوعها ومضمونها، ولقد أوضح الفنان إن الصورة توحي بالراحة والنعاس وكان ذلك هو المضمون، وكان مرضه يرغمه على البقاء فيها، فثأر لنفسه منها بأن رسمها، وقد رآى فيها الفقر والوحشة، وكان شعوره يوحى إليه بأن ما فيها من أشياء يميل إلى النعاس، وقد كان الشعور بالعزلة يفوح منها، وكانت في ذلك تنكر وجود ما فيها من أشياء بما في ذلك "فان – جوج" نفسه، وتعبر هذه الأشياء رغم ذلك عن شيء أكثر

---

[١٥] رسائل للفنان كتبها بين عام ١٨٨٦ وعام ١٨٨٩ لندن سنة ٢٩.

من النعاس، تلك الأشياء التي يرين عليها الهجران. الهجران الأليم، حتى كأنها ترمز إلى القلق وهنا ينشب شعور بوجود قيمة سحرية لشيء واقعي لا مادي، كالهجران الأبدي أو كالرحيل أو الموت، وهو يشكل في نفس الوقت لمس ة تراجيدية.

كان "فان — جوج" في تلك المرحلة محملاً بالأحزان مفتقداً التشجيع والحنان، فارتمى بنهم على التصوير عله يجد الخلاص به، ولقد أراد تمثيل النعاس، ولكنه فشل، ذلك إن مأساة حياته كانت تقترب من نهايتها إذ ظهرت عليه أعراض الجنون مما كان يحرمه الراحة والنعاس

ففي تلك الغرفة المهجورة كان يسود الهدوء دون ما أمل أو رحمة ، وكانت . ألوان هذه الغرفة زاهية شديدة ، غير أنها كانت لا توحي بالبهجة بل بالحزن، فهي "راحة".. راحة ولدت في أحضان اليأس ولكن هذه الألوان المنسوجة من آشعة الشمس والتي برزت من بين أحزان الفنان تتماوج في جو طلى برئ ، وفى لطف يضاعف من احساس حبه للأشياء ، .. وهي ألوان تشف عن نفس الفنان دون علم منه، والفنان في رسالته لم يدرك ما كان يحسه، ولأنه لم يدركه ، فقد استطاع أن يصل الى الشكل التصويري الذي يشف عن آماله ونقاء سريرته، ومن ذلك جاء تعبيره بطريق غير مباشر، ولقد وجد شيئا في رحلته التي بدأت من العاطفة وانتهت بالتعبير، وجد شكل الراحة والألوان المنسوجة من أشعة الشمس ، ذلك الشكل الذي وجد في التعبير عن العاطفة أيضا قيمة الفن ، وهو شكل يمكن أن يسمي بالجمال الأدبي في فن "فان — جوج".

أما جورج روؤه (وكان من مواليد عام ١٨٧١) فقد استشرح جمالا أدبيا من نوع آخر يتعارض مع كافة صور الجمال المادي في فن التصوير على نحو لا يمكن أن يقارن أحد به مصوري الفترة الأخيرة ، ولكى نقف على جذور أسلوبه الفني يجب أن نعود الى « جويا» و "دومييه" و "سيزان" و " فان —جوج" لنتذكر كيف أن المثال الجمالي كان قد در ارتبط في القرن التاسع عشر بالطبقة الدنيا ، وكان ذلك بمثابة رد فعل ر للمثال الطبيعي الذي فرضته الطبقة الأرستوقراطية.

ولقد كان اكتشاف : وسيلة للخلاص من هذا المثال في ضمير أبناء الطبقة الدنيا ببساطة حياتها – وفي ضرب من الاعلاء المعكوس ، كان بالنسبة إلى مصورى القرن التاسع عشر فتحًا ظافرًا لم تشهد مثله العصور كلها.

ولقد أسفرت عاطفة "روؤاه " الدينية عن وضوح عطفه على الفقراء في آثاره الفنية، كما تعزى مهارته في اكتشاف قيمة أدبية مطلقة في أولئك الفقراء الى تلك العاطفة التي ساعدت على ظهون فن ديني في العصر الحديث، رغم أن الكنيسة الكاثوليكية لم تعترف بهذا الأسلوب من الفن . والواقع أن فرنسا كانت – منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين – مركز جركة دينية ، اذ انبرى من بين كتابها ومصوريها من أخذ يدافع عن الدين ويعني بتفسير المشاكل الاجتماعية في ضوء تعاليمه، ولقد اعتبر رجل الشعب أصفى خلق الله ، ومن ذلك جاء البحث بين الفقراء عن النماذج التي يعبر بها الفنان عن الشخصيات المقدسة ولقد عبر "روؤه" – كما لم يعبر أي مصور آخر في العصر الحديث– في قوة عن تلك العاطفية الدينية، فكان بهذا الممثل الأوحد لنوع جديد عظيم من الفن .

ويعد الفن الجديد الذي انبثق من "روؤه" بالمقارنة إلى فن القرن السابق الذي كان يمجد الرجل العادي، أقل معنى اجتماعيا، رغم أن الفن الجديد كان قد أحرز نجاحا ملحوظا في تحقيق قيم عالمية.

والكنيسة المسيحية الكاتوليكية التي لم تعترف بما في فن "روؤه" من قيم حين ظهرت لوحاته الدينية، لم تشأ أيضًا أن تعترف بفضل الكاتب "ليون– بلوى" أستاذ المسيحية بحق، فقد كان ذلك الكاتب من رأى "روؤه" في تفضيل البربرية المسيحية على الحضارة المسيحية، ولقد ظل "بلوى" يحمل على أولئك الوحوش الضعفاء والأفاعي العاجزين والمنافقين وأنصار الرذيلة ممن يتظاهرون بالغيرة على الدين واحترام تعاليمه، وكان "روؤه" يرفض تحت تأثير تلك العوامل ذاتها — أن يصور أشكالًا مهذبة ترضى الكنيسة عنها للأنبياء والعذراء والملائكة، ذلك أنه كان يرى العالم المحيط به كما هو في الواقع، فأبى شرفه واحترامه للفن أن يخفى رد الفعل التلقائي على نفسه..

كان يرى القبح والبشاعة والجريمة في ذلك العالم فأدانه، ولكنه أضفى على تلك الإدانة عظمة ثورية وقوة، وفكرة عالمية تقربها من الفكرة الدينية.

وكان لابد للوصول بفنه إلى هذا المستوى من أن يتحرر من كافة المبادئ الموضوعة، وكان "روؤه" الرجل غير "روؤه" الثائر، فكان من ناحية مخلصا ل\ينه حريصا على عقيدته، ولكنه كان من ناحية أخرى مصورا ثائرا على ذلك العالم صريحا في ثورته على ما فيه من مفاسد..

ولهذا فقد سما إلى حيث وجد الينابيع الأصيلة للعقيدة الدينية، فكشف من جديد عن الإيمان الصتفي وعن المعرفة بالله السابقة على فكره الشيطان، ولم يكن إيمانه عن اختيار من هدى الفطرة بل كان مستمدا من قوة الطبيعة.

ولقد كتب "روؤه" عام ١٩٣٧ يقول:

"إنني مطيع، وأى واحد منا يستطيع الاعتراض والثورة، ولكن طاعة دوافعنا الكامنة وقضاء حياتنا في البحث عن وسائل للتعبير الصادق والملائم لطبائعنا ولقدراتنا لأشد بأسا"

والواقع أن "روءه" كان على دراية بأسرار النفس الإنسانية فكان ينظر إلى باطنها في عمق ويكتشف ما فيها من نفاق أو زيف بعين فاحصة، وكان شجاعا لا يضن بأن يلقى بنفسه في "صميم المعركة" أو أن يضحى بذاته، لا من أجل المثل الموضوعية بل من أجل نداء لحظى، ولقد اختار منهاجه الفني الجدي بعد أن تلقى أسرار التربية الفنية عن "دافع باطن" تولد عن نظراته المتعمقة في الأشياء، وعن ميله الطبيعي غلى معالجة الموضوعات الدينية بأسلوب محرر من الزيف والنفاق، ولقد كان مقدرا عليه إن يصبح ثائراً في الفن. وارتاع ذات اليوم الذي رأى فيه لأول مرة لوحات من تصويره بأحد المعارض، إذ وجدها "مرعبة بينما رأت فيها الجماهير خروجا على المألوف فحسب، ولقد كان من الطبيعي إن يرى في الطريقة الأكاديمية التي تلقى مبادئها زيفا يعدل ما كان يراه من زيف في العالم الذي استحق الإدانة، وكان الأداء

المهذب والجمال ورقة التحاديد والظل والنور والخداع بالفراغ –في زعمه– نفاقاً وزيفا – وعلى الرغم من أنه درس أساليب الأساتذة العظام من أمثال "دوجا" و"لو تريك" و"سيزان" فقد زهد في هذا كله، ليواجه الصور المتولدة في خياله مباشرة، والتي يبدو أنها نسجت من السديم، كما نبذ كل قاعدة في التصوير، بل وكل ما اكتسبه من تجارب الحياة، حتى وكأنه فنان بدائي.

وتعد لوحة المهرج الكهل ش (٤٥) مثل طيب للشكل الفني عند "روؤه"، ولقد سجل الفنان معالم هذا الكهل في الأنف والفم والعينين بجسارة غير معهودة، ذلك إن كل تهذيب في رسمها كان لابد أن يؤدي إلى هدم الشكل العام، كما جعل للوحة والقبعة حدوداً بيضية تلائم حيويته وعنف طبيعته وانتفاضات ظلاله التي خلعت على اللوحة قوة التأثير التشكيلي وأصالة التعبير، والتي كانت تبدو بدونها اصطلاحية فاترة.

وتشغل الظلال في هذه اللوحة مساحات س وداء تقابلها ألوان صارخة غزيرة تقوم بمهمة الأضواء، وتسهم الظلال والأضواء –في نفس الوقت– في خدمة التأثير بالفراغ، وتخلع على سطح اللون التناغمات الجميلة، ولقد ذهب "روؤه " في تبسيط الوسائط إلى أقصى حد، لا حبا في التبسيط –كما يقع لمقلدي الفنون البدائية– بل رغبة في دعم التعبير كما هو الشأن عند البدائيين الفعليين.

ولقد كان المهرجون بالنسبة إلى "روؤه" حلم حياته، إذ أحبهم منذ الصبا بسبب فقرهم وأحزانهم، ولأنهم فنانون على طريقتهم الخاصة. وكان "روؤه" ينشد من التسامي بفقر حياتهم الخاصة الحرية لخياله هذا كما كان يبغض حياة الفراغ والتشرد نتيجة إحساسه بارتباطه الدائم بعمله كمصور، وكأنه فلاح متشبث بأرضه، ولكم صور هؤلاء المهرجين مركزا في تعبيره على آلامهم وأساليب زينتهم من الألوان المثيرة للغرابة فضلا عن تركيزه على روحهم الإنساني كمهرجين وليس كرجال؛ ذلك أنهم يسهمون في حياة الفن بهذا الوصف، وكان "روؤه" يرى في ذلك الإسهام حياة غير مباشرة للإعراب عن انسانيتهم ومن ذلك كانت صورة المهرج صورة تثير الرحمة بل والعاطفة الدينية.

وكان يبدو له أنه بتعديل طفيف في الملامح يمكن أن يحول صورة ذلك المهرج إلى قديس أو إلى صورة تعبر عن آلام المسيح. والواقع إن كافة صور الأشخاص في لوحات "روؤه" إنما تبدو متشابهة في انحائها بالمحبة الإنسانية والآلام العالمية الطابع، ومن هذا العطف وتلك المشاركة وذلك الكرم انبثق شكل الألم.

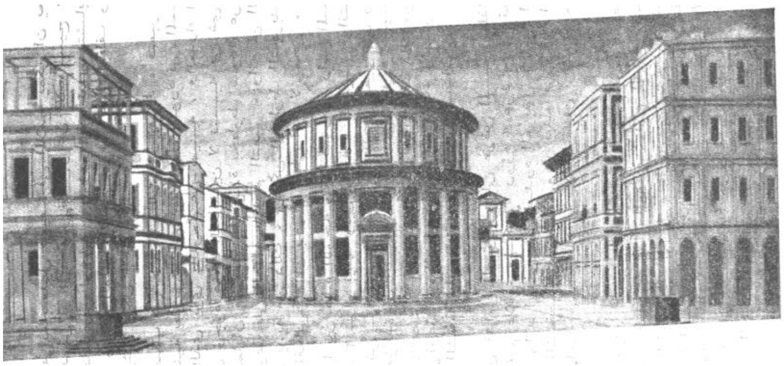
أما لوحة الصلب ش – ٤٦ – للمصور نفسه، فتعبر في قوة رائعة عن مشاعره الدينية بطريق مباشر من خلال صورة نبي المسيحية، وآلام القديس يوحنا الذي يرى باللوحة عن يمينه، والعذراء التي تظهر عن يساره على إن وجوه هؤلاء القديسين لا تشبه في شيء وجوه البشر إلا في عسر، كما إن قسماتهم المحددة بخطوط سوداء عريضة من حول الشخصية المرفوعة على الصليب تدعم التعبير، وأنه لمن الصعب إن يكون الشكل أكثر تجريدية من ذلك، ولكن الخطوط التجريدية قد انطبعت في الاحتدام الانفعالي للفنان بحيث تعطى أثراً لا يمحى.

والآن قارنوا بين هذه اللوحة وبين صورة "رأس المسيح " للمصور "كويو" ش – ٣– أو بينها وبين لوحة "القديس فرانشيسكو" للفنان "برلينجييرى" ش –٤– وجميعها تجريدي ومعبر بآن واحد، وسوف تجدون بصفة مؤكدة إن اليأس في صورة "روؤه " ليس تحليليا ولا نوعيا، بل هو يأس بالصفة العامة دون إن يضعف ذلك من قوته، ويظهر المسيح فيها مرفوعا على الصليب مثقلا بالآلام، ولكن هذا الشكل من العرض لا يثير الشفقة بل يحدوه الجلال والسناء.

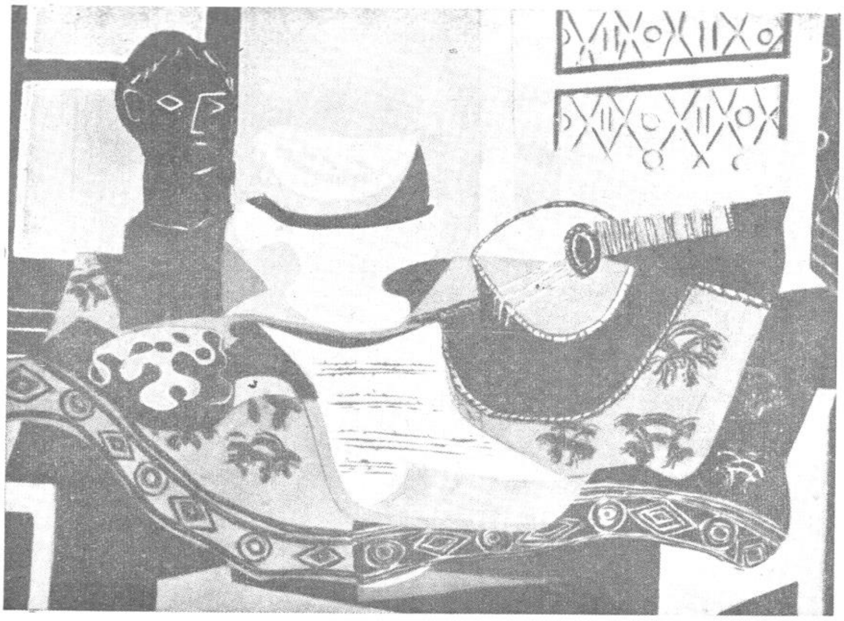
ولقد جرى قدامى المصورين على عرض المسيح معلقا على الصليب لتكتسب لوحاتهم علاء، ولكن "روؤه" عرضه على نحو يوحي بثبوته على الأرض، ولقد أضفى على صدره العريض ورأسه المشيد في متانة شعورا بجلال الشخصية بأكملها، وهو يبدو في روعة الملك كمنقذ لأمته وقد بسط ذراعيه في اندفاع لحماية المؤمنين برسالته وليس لأنه مثبت على صليب.

وهنا تتكشف الحيوية القصوى المشاعر "رؤ وه عن ش كله الفني البسيط وعن

مشاركته الانفعالية في آلام النوع الإنساني، وعن تمجيد فكرة الخالق العظيم، وتعزى بساطة هذا الشكل إلى ثورة جليلة قادها ضد الرذيلة بأكثر مما هي ثورة على التقاليد الفنية الصناعية. ولقد كانت ثورة "روؤه" على التقاليد الاجتماعية والفنية وثيقة الصلة باكتشافه ذلك الشكل الفني الجديد، ومن ثم تلك القيمة الفريدة لمثاله الجمالي الأدبي.



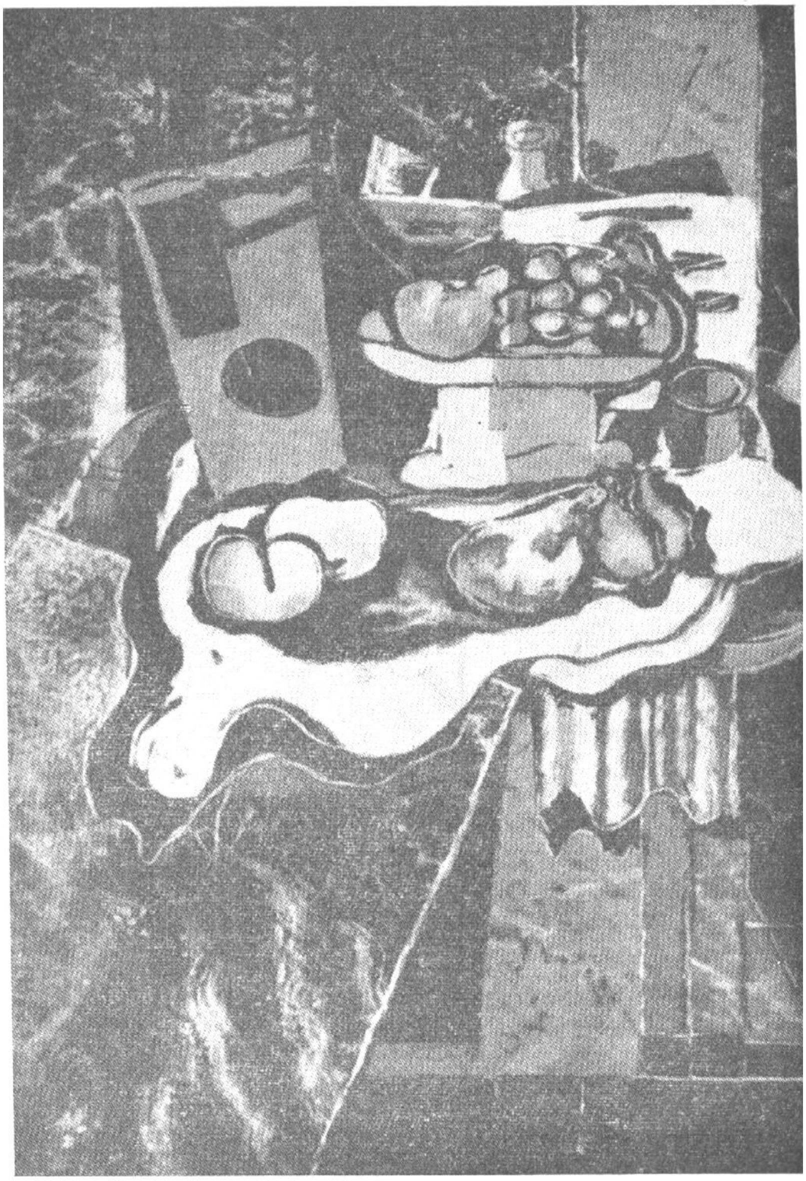
ش -٤٧ - مدرسة "بيرو - ديلا فرانشسكا""منظور" حوالي عام ١٤٧٠



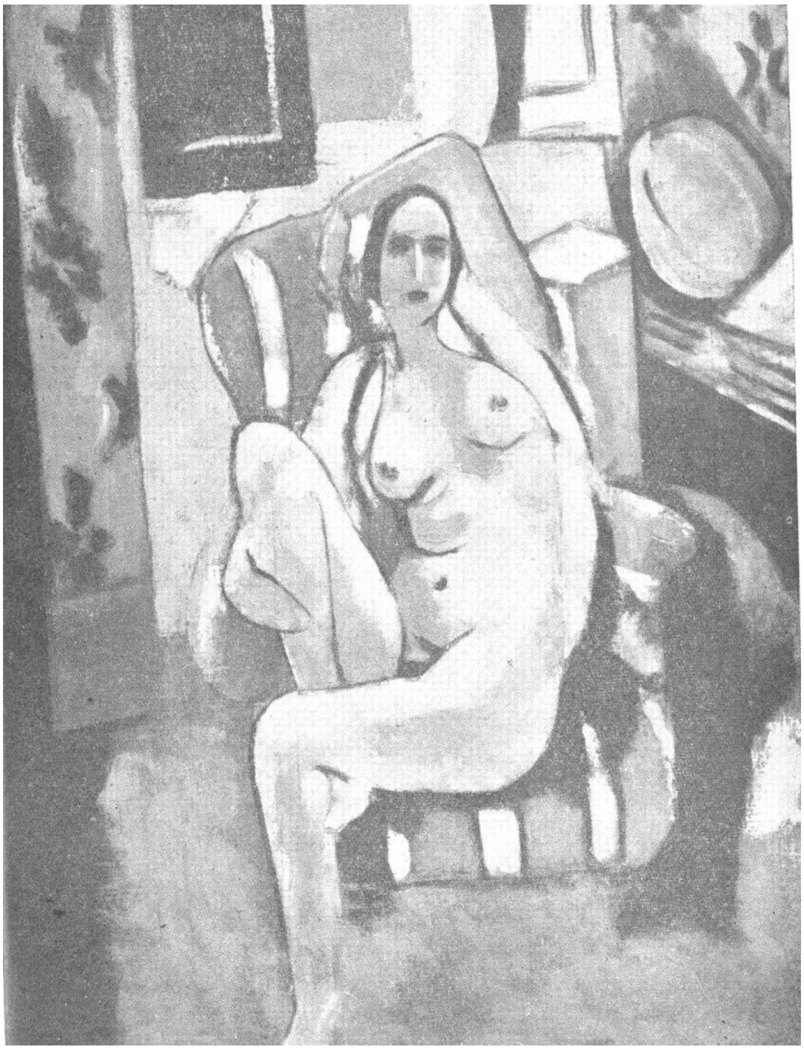
ش - ٤٨ - "بيكاسو" البساط الأحمر عام ١٩٢٤



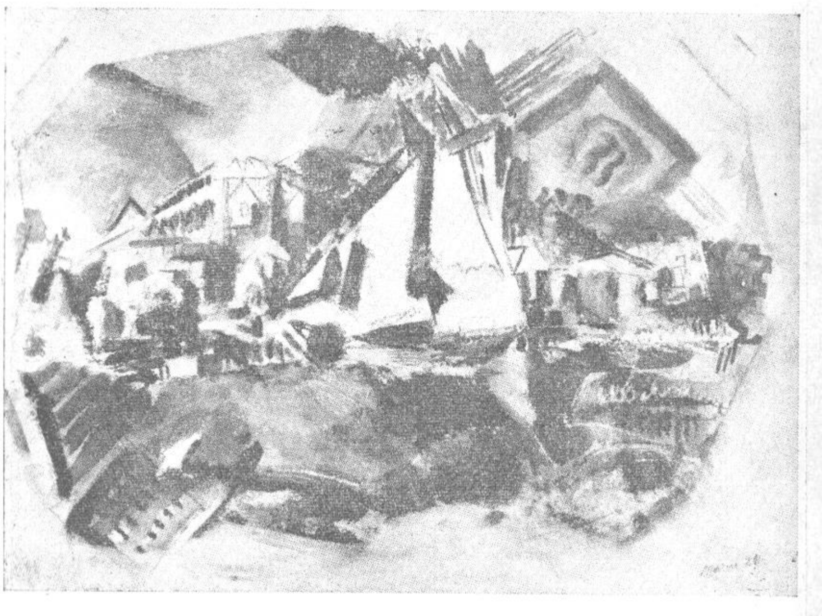
ش – ٤٩ – "بيكاسو" امرأة تكتب عام ١٩٢٣



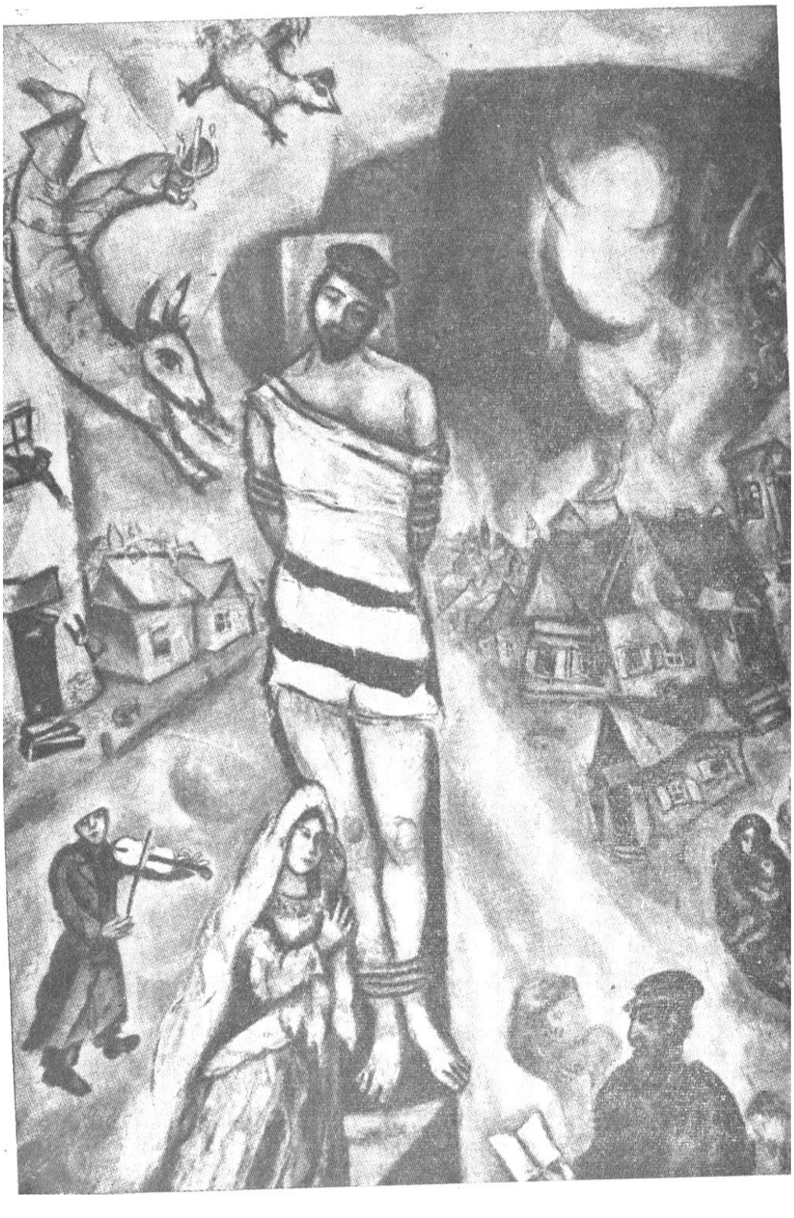
ش – ٥٠ – البساط الأحمر　　　　　　　　عام ١٩٢٤



غادة الطنبور عام ١٩٢٦



ش – ٥٢ – "ماران" مرفا ستونينجتون   عام ١٩٢٦



ش – ٥٣ – "شاجال"　　　　التعذيب　عام ١٩٤٠

الفصل العاشر

الفن التجريدي وفن الخيال

ش (٤٧) مدرسة "بيرو – ديلا فرانشسكا" "منظور"	
ش (٤٨) "بيكاسو"	البساط الأحمر
ش (٤٩) "بيكاسو"	امرأة تكتب
ش (٥٠) "براك"	كأس الفاكهة
ش (٥١) "ماتيس"	غادة الطنبور
ش (٥٢) "ماران"	مرفأ ستونينجتون
ش (٥٣) " شاجال "	التعذيب

إن جميع اللوحات التي يتناولها هذا الفصل – باستثناء اللوحة ش (٤٧) لمن انتاج فنانين مازالوا أحياء إلى اليوم[١٦]، ويعد جميعها من بين أهم آثار الفن في عصرنا الحاضر. ولما كانت تلك اللوحات تمثل أنهاجا مختلفة ونظريات متعددة، فإن وجه الشبه بينها يبدو ضئيلا للغاية، رغم أنه يوجد عامل مشترك يجمع بينها، يتجلى في معارضتها مبدأ محاكاة كل ما هو طبيعي، و في اتجاهها إلى عرض أشكال فنية مطلقة لا تمت بصلة ما إلى أية تجربة حسية أو منطق معلوم، على إن ما يعنينا من الأمر هو إن نعرف كيف تم الخيال أولئك الفنان ين إن يتمثل أساليب تفكيرهم من خلال عواطفهم وأحاسيسهم، و كيف تحقق ذلك في أشكال وألوان .. تلك هي المسألة الهامة التي يعنى بها النقد، وفي هذا نرى أنه من الواجب علينا إن نحكم على

[١٦] كانوا أحياء وقت صدور هذا الكتاب ثم قضى البعض نحبه بعد ذلك.

شخصياتهم الفنية ح كمنا على أية شخصية فنية من أي عصر، متقبلين ما يقدمونه من تحقيقات لمثالياتهم وميولهم بعين ناقدة، وفي اهتمام بما تعطيه من نتائج كي نعرف هل استطاع أولئك المصورون إن يرقوا إلى مكانه الفنان ين أم عجزوا عن ذلك. وهنا لا نجد مفرا من إن نوضح نقطة هامة عندما نقترب من آثار الفن المعاصر، إذ إن اتجاهاته تصبح عصية على الفهم إذا لم توضح تلك النقطة. وانه ليعزى ما ظهر من أحكام فجة حول الاتجاهين التكعيبي والسريالي إلى ما أثير من مناقشات غير مجدية حولهما، والتي ما زالت تدفعنا إلى التساؤل: هل هما من الاتجاهات الفنية أم لا؟.

القد وقع رد فعل على اثر ظهور التيارين –الواقعي والانطباعي– في مبدأ القرن الحالي باعتبارهما من النزعات الفنية التي تدين بالولاء للطبيعة، ولقد أسفر ذلك عن اتجاه المصورين إلى تحريف صور الأشياء الطبيعية بغية الوصول إلى تمثيل الجوهر والحقيقة والمطلق في آثار الفن، مما أدى إلى ظهور تلك الأشكال المستحدثة والتي لا تمت بصلة ما إلى نماذج موجودة بالطبيعة في كثير من الأحايين، ويعرف هذا الاتجاه باسم "الفن التجريدي".

وفكرة التجريد قد تعرضت في تاريخ الفلسفة التغييرات مستمرة عبر القرون الماضية، ولقد كان" أفلاطون " أول من تحدث عن الحقيقة فوصفها بأنها جهاز أفكار مجردة من الواقع، ولكن "أرسطو " جاء بعد ذلك ليعارض مبدأ التجريد وليرد الحقيقة إلى الواقع، وبهذا أعطى للأفكار قيمة شكلية، أما في العصر الحديث فقد فرق "كنت بين نوعين من الحقيقة، أحدهما " فطرى" والآخر "تجريبى" قائلا:

"إن العقائد الفطرية –لطبيعتها الكونية– تنشأ من عوامل خارجة على الحساسية، أما الأخرى التجريبية فمجردة لذاتها، وأخيرا جاء "هيسول" ليؤكد وحدة الفعل والجوهر والمحسوس والمجرد، ثم أشاع العصر الحديث فيما أشاعه مبدأ ادماج الفكرة بالعمل، واعتبار الفكرة غير مجردة من الواقع بل كائنة فيه، ومن ثم تعقدت المشكلة الجمالية بتأثير من العرف القديم الذي جرى باعتبار الفن محاكاة الأشكال الطبيعة وكان التجريد في الرأي الشائع وقتئذ وسيلة للسمو بالطبيعة حينما يأخذ

الفنان في الاختيار من بين عناصرها لإبداع الفن.

هذا ولقد كانت عقيدة الجمال الطبيعي مجهولة تماماً منذ ظهر "أفلوطين" فمضت القرون الوسطى بما ساد فيها من آراء ترد الشكل الفني إلى الجمال المطلق أو إلى "الإله"، ومعنى ذلك إن الفن كان حينذاك بعيدا عن احتذاء أشكال الطبيعة، ولكن فكرة الربط بين الفن والطبيعة أخذت في الظهور منذ بدأ عصر النهضة، الذي جعل من الفن وسيلة لتفسير الطبيعة وتمثيلا لمظاهرها في اعتماد على خيال الفنان وعلى نحو يصل الفن بالطبيعة تماماً أو يفصله عنها.

على أن الاهتمام الجديد الموجه إلى الحواس، والعقيدة الجديدة التي ظهرت بصدق الذوق كانا قد ثبتا أسلوب إحساس الفنان على أساس الطبيعة، ومن هنا كان الواقع ذاتيا، وكان إن أتبع أسلوب الفنان منهاجا لا يعتمد على الإحساس، بل يعتمد على الطبيعة الموضوعية، وبهذا أيضاً كان العمل الفني تجريديا ومحسوسا بأن واحد، إذ تنشأ محسوسيته من اعتماده على الحس، أما تجريديته فتتولد من تلك القيم الكونية التي يمثلها، والتي هي خصيصة هامة في تمثيل الأحاسيس.

والحديث عن الفن التجريدي في الوقت الحاضر إنما يعني الحديث عن التكعيبية وتوابعها، ولقد كان المصورون الذين وضعوا قواعدها، والنقاد الذين آزروها، يجهلون النظريات الجمالية الحديثة بصدد الواقع الفني، الذي يكمن في أحاسيس الفنان.

ولم يكن يهم هؤلاء وأولئك سوى المخالفة عن أشكال الطبيعة، رغم ارتباط تفكيرهم باللغة الطبيعية. ومن هذا أيضاً كانت وجهتهم إلى ابداع صور للأشياء تخالف الأشكال الطبيعية المألوفة، على أنهم كانوا لا يدرون إن ما كانوا ينتجونه إنما جاء على مستوى الطبيعة وليس على مستوى الفن.

ولقد عبر الشاعر "غليوم – ابولينير" عن الطابع التجريدي قائلاً:

"إن القيم التشكيلية والصفاء والوحدة والحقيقة إنما تتوسد طبيعة ساكنة، والفنانون هم فقط أولئك الذين يرتفعون على انسانيتهم، ويسعون إلى ابداع رموز من

وحي عالم ما فوق الإنسانية لا من صنع الطبيعة، تلك الرموز التي يرون فيها الحقيقة، والتي لايعر فون العالم بدونها).

ويستطرد الشاعر "أبو لينير" قائلاً:

"إن المصورين التكعيبيين يضعون نسبا لمثلهم الفنية –والمقصود بهذا المثال الهندسي– متحررين من كافة الارتباطات بالإنسانية .. مبدعين آثارهم من وحي العقل لا من الهام الحس".

وكان "بيكاسو" يدرس نماذجه كما لو كان جراحا يتوافر على تشريح جثة[١٧]، ويكشف هذا المنهاج عن التغيير المستمر في عالم الفكر وعن مبدأ معارضة الطبيعة وبغض الحساسية، ولقد أصبحت "ما فوق الإنسانية" و"المنهاج العقلي" و"التشريح" قيمة في الفن، هدفها التجريد – لا من الطبيعة فحسب بل ومن استخدام الشكل الإنساني والاعتماد على الأحاسيس الإنسانية في ابداع الفن.

ومن الضروري إن نتذكر تلك الأزمة التي وقعت في مبدأ القرن الحالي، وكانت أزمة ثقة في العلم – إذ لم يكن قد وثق بعد في نظرياته ومنطقه وحقيقته الرياضية، ولقد أسفر ذلك عن افلات المصورين من سلطانه، وعن إحساسهم بضرب من الحرية، أتاح لهم إن ينفردوا بعلوم خاصة بهم، آمنوا بها ووثقوا فيها، دون ما نظر إلى رقابة من المنطق أو التزام بأصول النقد.

ولقد كانت علوم الفنان ين بمثابة نقطة انطلاق للأشكال نحو لعب حر استهدف الوصول إلى طابع كوني لا نهائي. على إن أولئك الفنانين ما لبثوا إن وجدوا أنفسهم في ذلك الفراغ الذي أطلقوا عليه اسم "عالم الروحانيات" وكان ذلك بعد أن قطعوا كل صلة بالتجارب الواقعية. وبعد أن رفضوا استخدام كافة المثل الموضوعية المعروفة.

---

[١٧] " غليوم – أبو لينير " المصورون التكعيبيون – ١٩١٣

أما عن التكعيبية وكيف حققت برنامجها، فذلك ما يحتاج إلى حديث طويل، حسبنا في هذا المقام إن نتذكر إن التكعيبيين قد دأبوا على النظر من نقط متعددة عند تصوير الشيء، بينما كالتحديد نقطة نظر واحدة عندئذ من المرغوب فيه حتى ذلك الحين. على إن "سيزان" كان ينفرد باستخدام أكثر من نقطة واحدة في ذلك الصدد، وبخاصة في تلك الحالات التي كان يريد فيها توضيح صور الأشياء بلوحاته التي تعرض عناصر الطبيعة الصامتة، ولقد كان يظفر من ذلك بضرب من الاتزان الحسي بين تنوعاتها من ناحية، وبين شكلها في مجموعه من ناحية أخرى.

ولكن التكعيبيين كانوا يفتتون صورة الشيء إلى أجزاء، وكانوا يتخذون من واحد من تلك الأجزاء في أبسط شكل له مركزا للأجزاء الأخرى التي تظهر وكأنها انعكاسات للجزء الأول، وبهذا نقلوا كافة العناصر التي كان مقررا إن تمثل المسافة في العمق –فيما لو كانوا قد استعملوا قوانين المنظور في تمثيلها– إلى سطح اللوحة.

وتفتيت الشيء إلى أجزاء وتنظيمها في صورة مكعبات، لم يكن سوى محاولات للإيحاء بمنظور الشيء من كافة أجزائه المعروضة على السطح، ولقد نتج عن ذلك بالتبعية عدم إدراك الأشياء المعروضة باللوحات في يسر، وإذن فقد كان لابد من إن يعمل الرأي بخياله ليدرك شكل الشيء المفتت، أو أن يذهب في التأويل كل مذهب ليهتدي إلى ماهيته والي طريقة بنائه.

وبهذا أنيط بالخيال مهمة تنظيم أجزاء الشيء في شكل، وكان ذلك الشكل تارة هندسيا، وتارة أخرى غير منتظم، ولكن الفشل كان عندئذ نتيجة حتمية إذا ما جاء التنظيم تعسفيا مجردا من آثار الحس، أما إذا استطاع الخيال إن يصل في ذلك إلى ابداع "مثال" أو نسب، أو ضرب من التوازن، أو من توافق في الشكل واللون، أو من تناغم في الألوان .. إلى آخره .. فإن ثمة تأثير تكشف في الأثر التكعيبي عن شخصية الفنان، وعن أنواع اهتماماته في الحياة، وعن أسلوب إحساسه بالمحبة أو البغض، وبهذا تكون اللوحة التي أبدعها من الفن الأصيل بحق.

وإذن، فعندما يخيل الينا إن لوحة تكعيبية ليست من آثار الفن الأصيل، فإن ذلك الحكم لا يكون صحيحا إذا ما أقيم فحسب على صفتها التجريدية، ذلك إن آثار العمارة لا تقدم إلينا أشكالا مستلهمة من عناصر الطبيعة –كبشر أو شجر أو أنهار– ومع هذا، فأننا نتلقى منها انطباعات يعكسها أسلوب إحساس المعمار على تلك الأشكال المجردة التي تعرضها المباني –ليس هذا فقط– بل وتعكس تلك المباني إحساسا بطبيعة شخصيته –بين جلال أو لطف أو حيوية– وأنه ليس ثمة مبدأ جماليا يستطيع إن ينكر على التصوير ما يقره في العمارة، وإذن فالمسألة ليست درجة التجريد الشكلي من الغلبة أو البساطة في الأثر الفني، بل هي مقدرة الشكل على الإفصاح عن أسلوب الإحساس، وعما يشتمل عليه من مضمون، لولاه لأصبح الشكل فراغا وتفاهة ..

وبإمعان النظر في لوحة " البساط الأحمر " ش – ٤٨ – للمصور بيكاسو" – وهي من لوحاته الشهيرة – شبه التجريدية سهلة الفهم – ندرك على الفور انها من لوحات الطبيعة الصامتة، وتعرض هذه اللوحة منضدة مغطاة ببساط أحمر، وصحيفة موسيقية، وقيثارة، وكأسا الفاكهة، وشريحة من البطيخ، ورأسا منحوتة، ثم نافذة واسعة مفتوحة تظهر بخلفية اللوحة، ومما يلاحظ فيها وضوح المنهاج التكعيبي، وذلك في الارتسامات المنعكسة بالقيثارة وبكأس الفاكهة، والتي تشبه في نظام تركيبها، النقوش العربية، التي لا تمثل أشياء بذاتها، كما يظهر ذلك المنهاج في الإيحاءات الخطية للرأس المنحوت، وبهذا تشتمل اللوحة على علاقة غير مباشرة بالأشكال الطبيعية لتلك العناصر التي تعرضها من الطبيعة الصامتة فحسب، كما تشتمل على وحدة في الخطوط والأشكال والألوان، وعلى نظام خاص من وحدة الأسلوب، مما يسفر عن وحدة عامة في الشكل، مردها إلى توافق تلك القيم سالفة الذكر. ومن الملاحظ أيضاً أن ألوان الأجزاء العليا من هذه اللوحة زاهية، كالنافذة التي تجمع بين ألوان محسوسة البياض والصفاء وأخرى رمادية وضاءة أما شريحة البطيخ وكأس الفاكهة فمن أبيض تغشاه لمسات شفافة من الأخضر والبنفسجي والزهري والأصفر، بينما الصحيفة

الموسيقية ملونة بالأبيض والأسود. ويحدق إطار من الألوان القوية المعتمة بهذا كله، ويظهر الرأس المنحوت من لون أسود على منضدة سمراء، بينما ألوان البساط من اللونين الأحمر والأسود، وألوان القيثارة من أسمر وأسود، وتعكس السطوح الداكنة الألوان في لوحة "بيكاسو" انطباعا برحابة الأشكال وبالمتانة التشكيلية، بينما توحي السطوح الزاهية فيها إحساسا بتحليق خيال حر يبرز من خلال الظلمات في اتجاه النور.

وللكشف عن صفة التجريد وطابعه في تلك اللوحة، يجدر بنا إن تعقد مقارنة بينها وبين الصورة ش – ٤٧ – وهي المدرسة "بيير ديلا - فرانشسكا" بالمنظور، وتعد هذه اللوحة هي الأخرى من آثار الفن التجريدي، رغم مات عرضه من أشكال البيوت والساحة التي تتقدمها، ومرد التجريد فيها إلى سيطرة الأشكال المعمارية عليها، وإلى أسلوب المنظور الذي حقق صورتها خارجا عن عامل الإحساس الإنساني والطبيعي.

على إن المثال الفني الذي اشتملت عليه، لا يعتمد فحسب على عرض أشكال معمارية، بل يتمثل في الاهتمام بطبعها بالرحابة والسعة، ويستنتج من ذلك إن الرسام كان قد بدأ باختيار ضرب خاص من أسلوب المنظور، ثم مضى في تغطيته بالمشيدات عن رغبة صادقة في التعبير عن القيمة الأسطورية للفراغ، وعن الطابع الذي يخلع على الأشياء الثابتة سحرا وبهاء، ولقد كان إيمان الفنان بقدرة علم المنظور –كعنصر فني– على طبع صور الأشياء بضرب من القيم الكونية الخالدة مصدرا للأصالة الفنية التي نلمسها في تلك اللوحة.

ولكن "بيكاسو" لم يكن مؤمنا بالعلم على هذا النحو، فجرى في استخدام العناصر الهندسية على طريقة انتهازية ماهرة، ومن هنا كان ايمانه بالتجريد –كقوة– قد استطاعت إن تلهمه تلك المظاهر من التناغمات الزخرفية عربية الجذور – وتلك الألوان الجميلة المتوافقة، وبهذا كان التجريد في لوحاته نابعا من خياله، وكان تجريدا مثيرا المشاعر غامضة تأملية، تتغنى بالخلود وبالكونية وبالمطلق، كما هو الشأن دواما

في الآثار التجريدية الناجحة.

وسواء أكان التجريد بلوحات التصوير –من القرن الخامس عشر أم من القرن العشرين– فإن آثاره إنما تهيء لتلك الحالة التأملية التي لا تعرف تمييزا أو تثير انفعالا، وإنما تقدم صورة فريدة من صور الحياة الفنية الخالصة.

ويتجلى الدليل على رصانة إحساس "بيكاسو" بهذا الصدد في لوحته التي صورها عام ١٩٢٣، وتمثل "أمرأة تكتب" ش – ٤٩ – وكان تصويرها سابقا في التاريخ على ظهور لوحة " البساط الأحمر) بعام. ومن الملاحظ أن صورة الكاتبة خالية تماماً من أية عناصر تكعيبية، ومن أية صورة من صور التحريف في الشكل، ومن آثار الارتسامات المنعكسة من أجزاء في الواقع، بل لعله لم يكن من المستطاع إن يكون موضوعها أكثر واقعية مما هو عليه في تلك الصورة، على أننا تراها تجريدية رغم ذلك كله، إذ لا تمثل صورة امرأة بذاتها، بل تبدو الكاتبة كطيف امرأة لا تفصح عن سر، كما لا يفصح الفنان بها عن شيء، باستثناء ما بجلستها من جاذبية، وما في أسلوب رسمها من مقدرة بالغة حد الابداع، وتبدو هذه الجاذبية وتلك المقدرة على نحو من الثبات الذي يوحي بالخلود، وهي صفات تعزى إلى منهاج خاص من الابداع الفني.

ويلوح لنا أنه عندما ينظر رجل الشارع إلى لوحة كهذه، فإنه لا شك يقف منها مبهوتا مضطربا، حين لا يلتقي فيها بتلك الدقة التي تضفيها الحياة على الواقع، وذلك على الرغم من إحساسه في موقفه هذا بوجود قيمة متسامية فيها، يمكن إن تعد من قبيل الجمال، أما العار فون بالفن، فانهم إنما يفطنون إلى ما فيها من آثار الإلهام بالقيم الكونية والمطلقة، وهي التي تبرر ظهور شخصية الكاتبة على هذا النحو من التجريد. والواقع أن "بيكاسو" كان يعبر في آثاره الفنية دواما بتلك الطريقة من الإحساس، سواء استخدم فيها أشكالا مجردة تكعيبية، أم اعتمد على أشكال تقليدية كلاسية.

وهناك من يعتقد بإن التكعيبية كانت من نتاج خطأ نظري، وعلى فرض امكان التدليل على هذا الخطأ –وهو أمر لا أحسب أنه ممكناً– فإن ذلك لا يكفي لإدانة كافة اللوحات التكعيبية دون استثناء أو تحفظ، ذلك إن التكعيبية قامت خلال الأربعين سنة الماضية بدور هام في تحديد المفاهيم الشكلية في التصوير والنحت بالعالم أجمع، كما هيأت لبعث جديد في فن العمارة.

وإن ما يحوم من شك النقد حول ذلك الخطأ النظري ليوحي بأنه كان مصحوبا بشيء ليس هو الخطأ، بل بضرورة مست إليه ا طبيعة التخيل) وأننا لكي ندرك أسباب هذه الضرورة، لا يسعنا الا انتهاج السبيل الوحيد المعتاد –ألا وهو نقد اللوحة التكعيبية بنفس الطريقة التي ننقد بها أية لوحة من الآثار الفنية التقليدية– أي بطريق البحث عن مضمونها وعن علاقة ذلك المضمون بالشكل، عندئذ يكون من المستطاع إن نسلم بإن التكعيبية لم تكن سوى أسلوبا من متعدد أساليب التعبير الحديثة، وإن ذلك الأسلوب قد نشأ عن الرغبة في تمثيل فكرة الخلود والمطلق والكونية، ولئن كان ذلك غير قابل للتحقيق، الا أنه استطاع في هذا العصر – كما استطاع على عهد القديس "ابولنار – انكلاسية" أن يبدع فنا، وأن يحمل الناس على تصديقه ولو بطريق الوهم.

ولنحاول الآن أن نقترب من "پيكاسو".

ولد ذلك الفنان بإسبانيا عام ١٨٨١، ولقد أبدى في كل مراحل حياته –ومنذ نعومة أظفاره– مهارة نادرة في السيطرة على ما كان يصادفه من المشكلاًت العملية. ويتحدث "پيكاسو" في هذا الصدد عن نفسه قائلا:

"يلوح لي أنه من الصعب على إن أفهم معنى كلمة " بحث، انني لا أبحث، بل أجد). والواقع إن هذه العبارة تمثل حقيقة "پيكاندو"، فهو يعالج كل الأشياء في يسر يقطع بأستاذيته غير العادية، ولقد كان يمكن إن يحظى بأعظم قسط من النجاح – كمصور أكاديمي – لو لم يكن فنانا جادا مخلصا لذاته، عزوفا عن استغلال موهبته في

سبيل احراز نجاح رخيص، ولقد جرى في حياته كفنان على المزج بين الابداع والاختراع، ولكم بدل أسلوبه استجابة لدوافع لحظية أملا في اختراع شيء جديد، ذلك أنه لا يبحث أبدا وإنما كان يجد دائما، وكان ما يجده إنما يبدو دائما جديدا أمام الأعين مثيرا للانتباه، وكان مرد ذلك إلى تاك اليقظة التي تتمتع بها ذهنيته المتأهبة على الدوام للاستجابة لدوافعه.

والواقع إن "پيكاسو" لم يكن ليحتذي قط أساليبه الفنية الأولى. أو أساليب غيره من الفنانين –عندما– يأخذ في تصوير لوحة جديدة حتى لقد كان يبدل أسلوبه تبديلاً شاملاً عندما كان يستوحي بعض نماذج من فنون الماضي، بحيث لا يبقى من آثارها شيء إلا ما كان من انطلاقات أفكاره في تلك اللحظة الخاصة، كما كان أكثر تواضعا كفنان منه كرجل إذ كانت آراؤه مطبوعة بالعنف والمعارضة، مشبعة بالثقة بذاته في شدة وحزم، وانه لم يقع المصور بعد موت "سيزان" أن أثر فنان في مجرى الحياة الفنية كما يؤثر فيها "پيكاسو" اليوم.

ومن الواضح إن صفات كهذه تلائم شخصية أحل الغزاة الفاتحين أو المخترعين أو أصحاب الأعمال.

فهل تتفق هذه الصفات وطبيعة الفنان؟ .. أننا لا يمكننا بحال إن نغفل في النقد الفرق بين الابداع والاختراع، أو إن ننسى إن الفنان مبدع وليس مخترع، والواقع إن المخترع إنما يكتشف صنوفا من الأشياء النفعية التي تفيد منها في حياتنا الإنسانية، ولكن نجاحه في اكتشافها إنما يفصله عنها – كالطائرة والمذيا ع والشفرة مثلاً، والواقع أيضاً أن ادراكنا للقيمة اللاسلكية في مخترعات "ماركونى" لا يتوقف بحال على دراستنا لشخصيته، بينما الفنان المبدع لا يكتشف شيئاً خارجا عن ذاته، بل إن ما يبدعه يظل قائما ما انطبع بشخصيته، وإن القيمة الفنية فيما يبدعه إنما تتحقق بالمكاشفة التي يخلفها الفنان على آثاره من ذاته، مستقلا عن كافة القوانين الموضوعية للفكر والعادات.

والإدارة التي تستطيع إن تجد الشيء دون بحث عنه، والبت الفوري إنما يخفيان الشك المتأصل عند "بيكاسو" في قيمة الحكم والاختيار، ولقد وصف "روجر – فراى" ردود أفعاله على طريقته في الرؤية، بأنها " منوعة متشككة،، ومن ذلك كان أسلوبه في الإحساس و تجريداته التشكيلية تتلاقي في نقطة واحدة، ولكنها كانت تعود فتتشعب، بحيث لا تلتقي عند شيء، ولقد أسفر ذلك عن قواه المعارضة لصفاته، ولكنه كان مع ذلك شعبيا منطويا عنيفا حزينا، تبعا لما كان يمر به من الظروف وذلك على الرغم من لهجته الرصينة التي تطبع أسلوبه الشخصي والموضوعي بالأرستوقراطية.

ولقد كان "بيكاسو" كما يوضح "چرترودى – ستين " لا يعني بالروح بلي بالجسد"، ذلك أنه كان دائم الانشغال بفنه عن التفكير في الروح، وهو لتعطشه المطلق إلى الإنتاج كان لا يحفل بتغيرات الذوق أو بتطورات العواطف والخيال والفكر، فهو يؤمن فحسب بخلود ما تراه عيناه، ولا يلقي بالا إلى تلك التغييرات في الحياة الإنسانية أو إلى طرق النظر إليه ا، ولقد وضع "بيكاسو" كل ما هو انساني في صورة مادية، ولهذا جاء ما يخلعه على المشاعر من قيم ذهنيا لا حرارة فيه.

على أنه من المستطاع رغم ذلك اعتبار لوحاته عاطفية على أساس من إن العاطفية إنما تنشأ عن اتجاه ذهني ينخلع على طريقة إحساس بهدف تحريك نشاط عملي قد يؤثر دون إن يهز ويغزو دون ما جاذبية، وقد يكون "بيكاسو" شيئاً أكثر من فنان، ولكنه يبدو في حالات كثيرة دون الفنان.

وأنه ليس بغريب إن تحظى صفات كهذه بمثل ذلك النجاح خلال فترة توقفت فيها الحياة عن الازدهار الطبيعي –وهو الشرط الأساسي لازدهار الفن– بتأثير من الرغبة العمياء في الأنتاج المادي، كما أنه لا غرابة البتة في إن يحطم رجل يتمتع بطاقة ذهنية وعزيمة ماضية مثل "بيكاسو" دوافع شوقه إلى الاختراع ليقف ويتأمل.

وتقدم اللوحتان المنشورتان في شكل (٤٨) وشكل (٤٩) أنموذجين من تصويره

في تلك المرحلة التي كان يحاول فيها اقتفاء آثار المثالية الكلاسية، وهي التي كان يهواها على عهد اقامته بإيطاليا، والتي يعزي إليها شغفه بالبساطة والفطرية، بينما تعزى لوحة "امرأة تكتب" إلى التقاليد الأكاديمية بعد إن جسدها في صورة خيالية تبعا لاتجاهه إلى تمثيل الشخصية، لا إلى تصوير الذات.

ويدرك كل من الفنان والمتذوق البون الشاسع بين الواقع الطبيعي وصورة الواقع في الآثار الفنية، وتشكل المسافة بين هذا وتلك لب المثالية التي تسفر عن الفن عندما ننصرف إلى تأملها، ذلك الفن الذي يحيي في جوه الخاص سواء أكان ذلك من الناحية الأدبية أم الطبيعية، والذي استطاع "بيكاسو" أن يهبنا إياه.

ولوحتا "البساط الأحمر" و"امرأة تكتب" تتشابهان معناً ومضموناً كما سبق إن ذكرنا، ذلك إن "بيكاسو" إنما يتجه في كليهما إلى تحقيق مثالية فنية أسفر عنها تأمله صور الصور التي لا تتصل بالواقع وإن اعتمدت عليه في ابداع رموز متشابهة له، أو أخرى من وحي الأشكال الهندسية أو المحرفة، ولقد كان اتجاه الفنان إلى عرض مظاهر للواقع من وحي عالم مختار مطبوع بالأرستوقراطية وبالهدوء، بمثابة رد فعل الصراع الحياة اليومية، كما كان في نفس الوقت مظهرا للهروب من النتائج التراجيدية لأشجانه، ومن تعاقب نجاحه أو فشله المستمر لإحراز اختراع شيق.

وثمة مصور آخر كان قد ارتبط مصيره بالتكعيبية –وهو الفنان "چورچ – براك"، وكان قد أسهم بنصيب لا يقل عن نصيب "پيكاسو" في اختراعها. ولقد كان هذا الفنان يقرر في فخار أنه لم يتخل عن المثالية التجريدية منذ بدأت حياته الفنية، وانه لم يأل جهدا في تعزيز التجارب الوليدة للكلاسية العائدة. على إن آثار هذين الفنان ين لا تتشابه الا في أضيق نطاق، رغم النزعة التكعيبية التي تطبع آثارهما بطابع مشترك، ويعزى ذلك إلى الصفات الخاصة بكل منهما، تلك الصفات التي كانت أكثر وزنا وأبعد تأثيرا من النظريات في تكوينهما.

وتعرض اللوحة "كأس الفاكهة" شكل (٥٠) مجموعة من عناصر الطبيعة

الصامتة كان قد رسمها المصور "براك" عام ١٩٢٥، وتظهر فيها منضدة من الرخام مغطاة ببساط، ثم كأس للفاكهة يحتوي على عناقيد من العنب وبضع حبات من الخوخ والكمثرى، وإلى جانب هذا آلة موسيقية وقنينة ... إلى آخره، ومما يلاحظ إن التفتيت والانعكاسات تلعب على سطح هذه الأشياء دورا هاما في إبراز الشكل العام، وإن ساق المنضدة ليظهر من جوانبه الأربعة رغم ظهور واحد منها بطريقة مفتعلة، كما إن كأس الفاكهة يرى على نحو من التحريف يتيح لرؤية محتواه، وإن البساط ليبدو في ألوانه المتدافعة كشلال من الماء يصنع الاطار للعناصر التي تظهر على سطح المنضدة، بينما تظهر بعض مساحات منتظمة الشكل في الرخام الأخضر كانعكاسات للمنضدة أو كما لو كانت امتدادات لها على الحائط الخلفي.

ولقد كان يصبح كل أولئك عديم الجدوى لو لم يلعب اللون دوره في تكوينها، ولو أننا أنعمنا النظر في الدور الذي يقوم به اللون في هذا الشأن، لوضح لنا أنه هو مصدر وجود تلك الانعكاسات والتحريفات التي تظهر باللوحة، ذلك إن المساحات المنتظمة من لون الرخام الأخضر والمعرقة بعروق بيضاء وسوداء تجعل من طبقة اللون المعتم قاعدة لمختلف أجزاء الشكل، وإن ساق المنضدة –رمادي اللون– يقوم بدور الركيزة للمنضدة، وإن تجمع هذه الألوان كلها على المنضدة ليثير الانتباه بين أبيض في البساط ورمادي في كأس الفاكهة ثم رمادي ضارب إلى الزرقة في العنب وأسمر في الخوخ وأخضر وأسمر للكمثرى وأسمر للآلة الموسيقية. وعلى الرغم من إن هذه الألوان ليست على درجة محسوسة من الشدة، إلا إن الأبيض يمنحها قوة وتركيزا وجرسا عميقا، بحيث يظهر التأثير العام في شكل علاقة بين الأبيض والأسمر اللذين يقويان اللونين الأخضر والرمادي. وتظهر هذه الملاحظات العابرة بوضوح في الصورة الفوتوغرافية المنشورة للوحة، كما توضح لنا أيضاً كيف استطاعت الغيوميات والتباينات المتكاثرة إن تصل إلى تحقيق التأثير بالشكل العام في تلك اللوحة، وكيف أن "براك" يحرز ذلك المدى من النجاح في توفير الفاعلية الدائمة لألوانه بعد إن يضفي عليها حيوية تطبعها بشيء فيه غموض السحر.

وبمقارنة لوحة "البساط الأحمر" للفنان "بيكاسو" – وهي من انتاجه خلال عام ١٩٢٤ – بلوحة "كأس الفاكهة" التي رسمها المصور " براك " عام ١٩٢٥، نستنتج إن طراز كلتي اللوحتين من نوع واحد من أنواع الذوق، على أنه لم يكن من المستطاع إن تكونا أكثر فردية مما هي عليه، ويتجلى ما بينهما من فروق في اتجاه "بيكاسو" إلى استخدام سطوح ذات قيمة خاصة في التأليف، تؤكدها الألوان بطريق غير مباشر – دون إن يكون لها قيمة ذاتية– أما "براك" فيتجه في التأليف إلى استخدام ألوان ذات قيمة خاصة، وربما بدا هذا الفرق غير محسوس بالنظرة العادية، على أنه لو أمكن ترجمة الأشكال والألوان إلى كلمات، إذن لكان من المستطاع إن ندرك إن اللهجة التي يتحدث بها "بيكاسو" مخالفة للهجة التي يستعملها "براك"، ومن هنا كانت أهمية التكعيبية –كأسلوب للتعبير– نسبية وتابعة لصفات كل منهما، باعتبار إن أحدهما فر نسي وإن الآخر أسباني، وإن كلا منهما يتعامل في حياته بطريقة خاصة، وأنه بينما "بيكاسو" مغامرا مزودا بموهبة خلاقة، إذا بالصور "براك" فرداً عادياً من الناس، وإنما يتميز بهدوء الطباع وبالمثابرة في بطء على تنمية خصائص حساسيته كفنان، ولعل أكثر ما يثير الدهشة إن استطاع رجل مثل "براك" إن يرقي إلى مكانة كبار الرواد الذين وضعوا أسس التكعيبية بمثل هذه القوة.

ولد "براك" بناحية "أرجنتى" من أعمال "باريس" عام ١٨٨٢ في أسرة ميسورة الحال تعالج حرفة النقش، وبهذا وجد نفسه منذ الصبا أمام حرفة لا تمت إلى الفن بصلة وثيقة رغم أنها تتيح لمن يمارسها إن يقف على أسرار عدة بصدد استعمالات الألوان. وسرعان ما وقع الشاب تحت تأثير الاتجاه الوحشي، وإن أخذ عنه احتقار النقل عن الطبيعة –بما في ذلك النماذج الحية– وازدراء الصور الحسية التي تستهدف تحقيق القيم المجهولة الغامضة، ولقد انفرد بين زملائه التقدميين ببغض الاندفاع في المغامرات، وبحب البحث عن النظام المحكم الذي يجنب خطر الوقوع في أسر تلك المفاجآت التي تصنعها الطبيعة، وفي هذا كان يقول:

"إن احراز النجاح الفني لن يتأتى بوفرة الإنتاج، بل بالوقوف عند الحدود

الخاصة، وبتحديد الوسائط التي تكون الأسلوب، والتي تنتج الشكل الجديد وتشجع القدرة الخالقة على المضي في طريقها، وإن الوسائط المحدودة كثيرا ما تمنح الفن الشعبي قوة ولطفا، بينما تؤدي الوفرة الفجة إلى الفن المنحل".

وفي مناسبة أخرى يقول:

"أنني أحب النظام الذي يصحح الانفعال[١٨]".

ويتفق ما سبق ذكره مع المبادئ الكلاسية، كما يتعارض مع اتجاهات المنهج الباروكي ومع النزعة الرومانسية سواء بسواء، ويفسر لنا هذا كيف أن "براك" كان أحد رواد التكعيبية ومخترعيها، والواقع أن التلوين لم يكن فيه ما يعد سرا عليه، وأنه لم يقع قط في أسر الطبيعة، ولو أنه كان ممن يستسلمون لسحرها، إذن لتضمنت تلويناته مختلف مظاهر الضوء الكوني المتسلل، ولكنه كان مغرما فحسب بأسلوب تلوينه الخاص في غيرة المالك الحريص على ماله، ولقد كان حلمه إن يقيم سدا بينه وبين التشتت الذي تثيره الطبيعة في النفس، فوجد في طائفة من الأشكال الهندسية – التي كان يشكلها تبعا لضرورات التلوين – وسيلة للحد من سيطرة الطبيعة وحصنا يلوذ به.

ويكتشف أستاذيته في رحابة، وليمضي فيه إلى ابداع تلك التناغمات اللونية – بين غائمة ومتباينة– في حرية وفيض من الحيوية، ولم يكن ذلك عن رغبة في الحصول على تلوينات براقة، بل للمواءمة بينه وبين تناغماته الموسيقية التي كان يوجهها نحو العمق لا نحو السطح، وهنا نلمس ضربا من التركيز العاطفي على اللون لا نظير له في تاريخ الفن، وقيمة سحرية للون حافلة بالحياة، كالطبيعة ذاتها، رغم أنها لا تعتمد على أية خبرة بالطبيعة.

ولقد كانت القيود التي يفرضها "براك" على فنه ذات قيمة هامة بالنسبة إليه، بالإضافة إلى قدرته على التركيز، ولئن ظن الكثيرون أنه يدين بالشيء الكثير للفنان

---

[١٨] "م. رينال" مختارات من التصوير الفرنسي – عام ١٩٢٧.

"بيكاسو" فإن هذا الأخير يدين له بأشياء كثيرة أيضاً، وإن تركيب أسلوبه الذي يتجلى من خلال كافة التغييرات التي يحدثها في الأشكال له مغزاه، ويعزى ذلك إلى ميوله الأدبية التي كانت تضفي خصائص النبل والعظمة على كافة الأشياء التي يعرضها في لوحاته.

وكان تيار فني مخالف لهذا قد ظهر بباريس قبل إن تظهر التكعيبية، ولقد عرف الذين دانوا به باسم "الوحوش"، إذ دأب هؤلاء على قطع كل صلة بالتقاليد، وعلى النظر إلى العالم بعين الفطرة، كي ما يصلوا إلى جوهر الأشياء، غير مبالين بمظاهرها الخارجية، ويمكن إن يقال إن التكعيبية لم تكن الا مظهرا لتطور فن أولئك الوحوش، رغم ما بين التيارين من فروق جوهرية، ذلك إن التكعيبيين كانوا يهدفون إلى تنمية المبادئ العلمية معتمدين في ذلك على المادة الهندسية للأشكال، بينما لم يقصد الوحوش إلى تحقيق أية أهداف علمية، مجددين مفاهيمهم الفكرية في نطاق الوفاء للحساسية وللخيال، متخذين من الألوان قاعدة البناء اللوحات.

وبينما يعبر الانطباعيون عن مظاهر الطبيعة معتمدين في ذلك على تأثيرات الضوء وعلى انعكاساته، إذا بالمتوحشين يتجهون إلى تنشيط التأثيرات الطلقة على أساس من التأليف بين الطبقات اللونية الصافية، سواء في تراكبها أم في تباينها، ولقد كان من الطبيعي إن تتعارض تلك الطبقات مع القوالب الأكاديمية تعارضها مع قواعد المنظور والتشريح، مما أدى إلى وجوب استحداث أشكال محرفة أو مجردة، وكان القصد من تجريدية تلك الأشكال استبعاد الطبيعة الخارجية في حرص على استخدام الحساسية التي كانت شيئاً ضروريا لتحقيق توافق بين الطبقات اللونية.

وبهذا انقلب وحوش التصوير أساتذة للألوان، بل واستطاع بعضهم ابداع نغم جديد من الألوان، كان بمثابة اكتشاف جديد في عالم الفن.

ولقد كانت قوالب الوحشيين من ناحية أخرى جديدة مواتية للمنهاج الجديد في التلوين، وكانت غاية في البساطة، فلا تعرف التكرار، بل كثيرا ما جاءت تلك

القوالب مجردة من الطابع الذاتي، إذ تحدد موضوعها بخدمة اللون فحسب.

ولقد حد "شكل اللون" من امكانيات التعبير عند التكعيبيين – تبعا لاهتمامهم بأصول الهندسة، واعتمادهم على مناهج الفكر – بينما تحررت أساليب التعبير عند الوحشيين من تلك القيود – إذ يقوم شكل اللون في آثارهم على الحساسية، ولئن كان انفصالهم عن الطبيعة قد نشأ عن اعتبارات تتصل بأصول ذهنية، الا إن تجريديتهم كانت من نتاج تفاعل بين الحساسية والخيال، و كانت رغبتهم في التخلي عن تمثيل مظاهر الأشياء الخارجية يتجاوب مع ضرب من المثالية لا تحده مبادئ موضوعة بل تساير حقيقة مجهولة تدين بالطاعة لإله مجهول كان يفرض عليهم قوة غامضة، ولهذا فقد انفردوا بطريقة خاصة تعتمد على الفن لا على العلم في ادراك الحقائق المطلقة، ولعل ذلك كان من آثار الخدعة التي أسفر عنها شيوع المنهج الفكري المادي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والذي شارك فيه التكعيبيون بنصيب، وكان من نتائجه إن وجدت المبررات للانصراف عن الاهتمام بالطبيعة.

ولو أننا اعتبرنا ذلك المنهاج من التيارات الفكرية عاملا مشتركاً بين الوحشيين والتكعيبيين جمع بينهم على هدف واحد هو الاتجاه نحو حقيقة عليا غامضة، لأدركنا كيف إن هؤلاء وأولئك قد عبدوا الطريق لفناني السيريالية التي تعد بمثابة آخر مغامرة قام بها الشعراء والمصورون، والتي ما زالت تحظى حتى الآن باهتمام كبير بين شعوب أوربا وأمريكا.

والسيريالية كما جاءت بعبارات تامة الوضوح في تعريف لزعيمها "أندريه – بريتون" هي:

"أتوماتيكية التعبير، التي يحاول بها الواحد منا الاعراب بالكلمات أو بوسائل أخرى عن أسلوب الفكر .. الفكر الذي يفرض ذاته علينا، دون ما رقابة من المنطق، ودون ما هدف جمالي أو أخلاقي.

وإذ يرتبط الفن بأهداف جمالية، فإن الأفعال تتصل بأهداف أخلاقية، بينما يتصل العلم بأهداف نفعية، ومن هذا يتضح لنا إن العمل السريالي لا هو بالفن ولا هو بالأدب أو بالعلم.

ويسوقنا حديث التصوير من ناحية أخرى إلى ما أورده سريالي مسئول في هذا الصدد، قال:

" ليس من الصواب إن نصدر حكما على الأعمال السريالية على أساس من القيمة الفنية".

ولقد كان يمكن إن يتجاهل هذا الكتاب موضوع السريالية ما دام يعني بالقيم الفنية، لو لم تكن السريالية قد أجدت على أساليب الإحساس بالتنمية والاثراء، وهي التي تتصل بالقدرات الفنية الخلاقة.

والأوتوماتيكية كانت احدى الوسائل التي استخدمها التصوير للكشف عن علاقات ليست مألوفة بين أشياء في الطبيعة، كما كانت سبيلاً إلى تنشيط أفكار من وحي تلك الأشياء، ويمكن إن توصف السيريالية في كلمات أخرى بأنها شعبة من فنون الخيال، وأنها نتاج خيال متحرر يأبى الارتباط بأية صورة من صور المنطق.

والطابع الخيالي في فنون الوحشيين وغيرهم من المصورين الذين ينتهجون سبيلهم، إنما يكشف عن ضرب من الحرية التلقائية، غير إن السيرياليين إنما يبدون مقاومة عنيفة لأية صورة من صور المعقولية، وإنما يدعون إن مذهبهم لا يعد من مذاهب الفن، وإنما يشكل علما جديدا من وضعهم، وهذا ما يفسر لنا لم يعرض المصورون السيرياليون في آثارهم أشكالا لا تمت إلى الفن، بل كثيرا ما تفرض عليهم مبادئهم استخدام أشكال اصطلاحية أكاديمية مشوهة عجزوا عن الخلاص من تأثيرها.

ورغم تسليمنا بما في المعرفة السيريالية من جدة، فأننا لسنا نلتقي فيها بطابع المعرفة الفنية، ولهذا كان من الخير هنا إن نتحدث عن طائفة من فنون الخيال، التي

وأن شاطرت السيريالية نزوعها نحو غرائب الصور، الا أنها تنأى بنفسها عن الاستغراق في ذلك المجال الخارج على الفن، ويعزى ذلك إلى إن أصحابها كانوا أكثر زهداً من السيرياليين في اختراع طابع جديد من المعرفة، وأوفر رغبة منهم في ابداع قالب ذاتي معبر عن أسلوب إحساسهم.

وتعد لوحة غادة الطنبور شكل (٥١) مثلاً رائعاً نبع من خيال المصور "هنرى – ماتيس"، وتعرض هذه اللوحة امرأة عارية في وضعة أكاديمية، وترى جالسة في استرخاء على مقعد يتوسط غرفة تثير بما فيها من ألوان غاية في الثراء إحساسا بالبذخ واللانظام، أما الطنبور فيقع بخلفية اللوحة، بينما تتيح النافذة شبه المفتوحة لرؤية السماء، واللوحة باستثناء اسمها لا تعرض صورة من صور الفعل أو مظهرا من مظاهر التمثيل، كما ينعدم الدليل على إن الغادة في حالة استرخاء، وإنما يرين على اللوحة جو شرقي كتلك الأجواء التي نصادفها بدور الاستجمام في "الريفييرا"، ومن هنا كانت حركة الاسترخاء مجرد ذريعة لرسم الجسم العاري، وإن تصويره وسط غرفة، إنما يذكرنا بذلك النوع الاخباري من اللوحات التي تعرض الأحداث اليومية.

ومن الواضح أن "ماتيس" لم يكن ليبدي اهتماماً برسم الجسم العاري أو المقعد أو الطنبور، بل يبدو وقد ركز اهتمامه على التأليف بين متعدد الألوان في تلك اللوحة، ولعل ما يثير اهتمام المتطلع إليه ا هو عناية "ماتيس" باستخدام طبقات من الألوان المحايدة –أو ما هو في حكمها– في تصوير مركز اللوحة بالألوان الصارخة، كما يلاحظ استخدامه ألوانا رمادية وبنفسجية في مناطق الظل بالجسم العاري، بينما استعمل لونا أسمر زاهيا في المناطق المضيئة منه وأخرى رمادية وسوداء بأجزاء من الخلفية تغشاها لمسات زرقاء و بنفسجية، وبهذا تشكل المناطق التي استخدم المحايدات في تلوينها مركز العتمة الذي يتحرك من حوله لون البساط الأحمر، وألوان المقعد المنوعة الخضرة، واللونين الزهري والأزرق في الحجاب والأخضر بالحائط، والأحمر في الطنبور، تلك الألوان التي تبدو وكأنها تؤدي رقصة من خلق الخيال.

ولقد ضاعفت طبقات المحايدات التي بثها الفنان في مركز اللوحة من حيوية

الألوان ومن جمال اللمسات والتوقفات، ومن تفتح الشكل الذي لا تقيده التحاديد الصارمة، بحيث تبدو لمسات الفرجون للعين وكأنها طيوف هاربة إلى هنا أو هناك، دون اكتراث بأشكال الأشياء، ورغم ما تبديه من الاستجابة لقوانين التوازن التي تفرضها النقوش العربية الخيالية.

وأنه ليس ثمة ما يمنع في رأي "ماتيس" من إن تكون أشكال الأيدي والأقدام بلوحته مجرد لمسات بالفرجون، إلا أن يكون ذلك عن حاجة إلى تأكيد قوالبها التشكيلية، ولكن هذه اللمسات كانت تستجيب أيضاً التكوين الألوان، ولو إن الفنان كان قد عمد إلى تأكيد أشكال الأيدي والأقدام بتحاديد دقيقة لأنعدم المعني الكامل للوحة، حقاً أن جلسة امرأة لتدل على معرفته قواعد الرسم قبل إن تدل على خبراته التامة – بالمثالية الأكاديمية الجمالية، غير أنه كان يعرف كيف يحول تلك الخبرات إلى انتاج فني أصيل.

أما من ناحية تشكيل جسم المرأة، فقد اعتمد "ماتيس" في ذلك على لمسات بالفرجون عبر بها عن النور والظل فحسب، بحيث بدأ وكأنه طيف يعكس صورة الصورة، ولما كان الطيف أشبه شيء بالظلال، فلسنا في موقف يسمح لنا بأن نعد أصابع يد المرأة، ولعل ذلك كان من أسباب توقف الفنان عن العمل قبل إن ينتهي من تصوير يديها وقدميها.

والواقع أننا لا نرى طيوفاً في الطبيعة، كما أننا لا نرى ألوانا شديدة الحيوية التي يقدمها الينا "ماتيس" بلوحاته، وهي تقوم برقصاتها من حول تلك الأطياف، ولكنه كان قادرا –إذا ما انفصل عن الواقع ودخل عالم الأطياف– على أن يحتفظ بالوحدة الكاملة بين الظلال وبين الألوان الحية، وبهذا استطاع أن يدفع بنا إلى عالم الأساطير، حيث نلتقي بالثراء و بالبذخ وبالجمال المثالي مكيفة بالتوازن وبالملمس والرقة وبالطبيعة، وبحيث يصبح تأمل لوحاته ضربا من الافتتان، وإن ما يخيم على تلك اللوحات من سحر لمصحوب بتلقائية قدرته الابداعية، رغم إن ذلك السحر يظل محجبا، لكي يوحي بإن كل شيء باللوحة يعيش فيما هو أبعد من عالم الواقع.

ولد "هنرى – ماتيس" عام ١٨٦٩، وكرس حياته على الفن منذ عام ١٨٩٢، وما لبث إن أصبح سنة ١٩٠٥ زعيما للمصورين الوحشيين، ولقد عاش ينكر على المنهاج التكعيبي استبعاده المذهب الوحشي من الحركة التصويرية حتى ثبتت أقدام ذلك المذهب في بيئة "باريس" مند عام ١٩٢٩ مما أثلج صدره وجعل منه حتى الآن زعيما له.

وكان "ماتيس" يردد:

"أنني أعرض الاتساع ومختلف الأشياء كما لو كان أمامي البحر والسماء فحسب – أي أبسط ما في العالم من أشياء، من أجل ذلك لا أجد عسرا في تحقيق الوحدة بلوحاتي حتى ولو كانت مركبة، لأن كل شيء يأتيني طبيعيا، انني لا أفكر الا في إبراز طريقة إحساسي، فكثيرا ما تنشب الصعوبات أمام الفنان لإغفاله إبراز طريقة إحساسه، مما يتيح لمنطقه إن يشتت أحاسيسه، بينما الواجب أن يستخدم المنطق كرقيب عليها فحسب[١٩]".

ونرى فيما نقدم تفسيرا ناجحا للتجربة الفنية الواعية بذاتها .. والواقع أنه يندر أن نقع على رأي لمصور أكثر وضوحا من ذلك. فالإبداع الفني لابد وإن يكون طبيعيا، وملائماً لنوع الأحاسيس الخاصة بكل منا، كما لابد وإن يكون متحررا من سيطرة المنطق، إذ كثيرا ما تؤدي تلك السيطرة إلى تشتيتها، وإنما ينبغي إن يستخدمه الفنان كرقيب فحسب، بعد إن يفرغ من تجربته الابداعية، تلك هي الطريقة المثلى لكل فنان يريد أن يرقى بنفسه إلى مستوى الفن الأصيل.

ولأن فن "ماتيس" قائم على الخيال، فإن طريقة واعية كطريقته لابد وأن تثير الاهتمام، وبخاصة لمهارته في فرض الرقابة على ذهنه خلال أدائه البارع، ويشبه ذهنه متفرجا يقف وكأنه ينظر إلى شيء خارج عنه متأهبا لتقديم المعونة إليه كلما أراد الخلود إلى عالم الخيال البريء.

---

[١٩] من مقال نشره الفنان في "الجران – ريفى" عام ١٩٠٨.

ويبدو إن نشاط الخيال لا يمكن إن يبدأ الا بعد إن يتخلص الفنان من سيطرة الفكر، والمقصود بهذا هنا مشاغل التفكير العملي اليومي، وانه لمن خلال تلك الطريقة الجدلية يتحرر خيال "ماتيس" ليشكل أرق المشاعر من كل نوع، ومن أجل ذلك تتجلى طريقته الابداعية على نحو نادر من الصفاء بأحسن لوحاته.

ومن الواضح أن اهتمام "ماتيس" بالحياة الإنسانية كان وثيق الصلة بذاته، ذلك أننا لا نعثر في لوحاته على آثار أية علاقة بالعواطف الدينية أو الاجتماعية، أو ظلا من التباين الدرامي، على أنه كان يستعيض عن شدة اتصاله بالحياة بذلك الصفاء الفطري، حيث يقوم خياله الخصيب بنشاطه من خلال عالمه الفني –بين ألوان وأشكال– وإن الفن ليولد بآثاره دائما حيث يحلق خياله، وإن "ماتيس" ليذهب دائماً إلى أبعد الأغوار من عالم الخيال المجهول.

على أن البعد الثالث بلوحات "ماتيس" لم يغب بالكلية، ولئن بدا غير معني به، فما ذلك الا لأن ألوانه وزخارفه –الشرقية الطابع– لم تكن بحاجة إليه، ولقد اعتبر بعض النقاد فقدان البعد الثالث بلوحات الفنان "ماتيس" مأخذا عليه، وربما كان المأخذ على أولئك النقاد أنفسهم، إذ يتجاهلون أن التسطيح –كالبعد الثالث– من ينابيع الفن الأصيل. ولو أن "ماتيس" كان قد عنى في آثاره الفنية

بإبراز العمق –كما كان يفعل ذلك في بعض الأحايين– إذن لفقد ذلك الترابط، ولعجز فنه عن التحقق في تلك الصورة الرائعة بطريقته المثلى، ولهذا فلا مفر من إن نتقبل عالمه الفني كما هو، مؤلفا من ألوان وزخارف – شرقية الطابع – لكي ندرك قيمة فنه المتكامل، الذي هو خصيصة عند "ماتيس".

والواقع إن ما تثيره الألوان والزخارف بلوحات "ماتيس" من فتنة، إن هو إلا الأشكال والمضامين في فنه. وعلى سبيل الإيضاح نرى من الملائم إن نستمع إلى ما يقوله "ماتيس" نفسه في هذا الصدد ولنقف على رأيه.

كتب الفنان يقول:

"افترضوا انني أشرع في تصوير منظر داخلي، وأمامي ص وإن يوحي إلى بلون أحمر زاه، وانني وضعت لونا أحمر يطيب لي على اللوحة، إن ثمة علاقة تنشأ على الفور بين ذلك اللون الأحمر وبين لون القماش الأبيض الذي أصور عليه المنظر. ولو أنني وضعت لونا أخضر إلى جانب اللون الأحمر السابق، ثم لونت أرضية الغرفة بالأصفر، فلا بد وإن تظهر علاقة أخرى بين ذلك الأخضر وبين الأصفر وبين لون القماش الأبيض، وهي علاقة ترضيني كذلك، عندئذ يكون من الضروري التأليف بين هذه العناصر المختلفة على نحو يحول بينها وبين إن يهدم بعضها البعض".

وثمة تأليف جديد للألوان يتبع الأول ليعزز التمثيل، وهنا أجبر على اجراء تعديلات قد تتحول بها الصورة إلى شيء جديد لما قد يكون قد طرأ عليها من تعديلات، كان يحل اللون الأحمر محل الأخضر كلون مسيطر.

هاكم وصفاً دقيقاً للطريقة التي تتحول بها المشاعر المادية إلى ضرب من التصوير يعتمد على الخيال، وبمعنى آخر للطريقة التي تتحول بها تلك المشاعر إلى خلق فني أصيل لشكل الألوان عند "ماتيس"

ويكتب (ماتيس) عن المضمون في فنه قائلا:

"أنني أحلم بفن يتمثل فيه التوازن والصفاء والسكينة، بعد إن يتجرد من كافة ما يثير القلق والضيق النفسي، بفن يوحي إلى كل من يعمل بذهنه سواء أكان رجل أعمال أم كاتبا بالهدوء، أو بما يشبه السكينة الذهنية .. كما لو كان مقعدا وثيرا نجلس عليه لنستريح بعد عناء طويل".

ولكن، هل يجوز إن نحول وظيفة الفن إلى ما يشبه وظيفة المقعد الوثير؟ أنه ليبدو لي إن شجاعة كهذه أولى بالحمد من أن ندينها بالخطأ فالو صف السابق يلقى ضوء جديدا على الفن، كما يلقى ضوءً على مثالية "ماتيس" وأنه لمن واجبنا إن نحكم على فنه من خلال هذه المثالية) ذلك إن صراحته في تحديد مثاليته تساير اختياراته الكاملة الملائمة لمثاليته ولشكله الفني وما يكشف عنه ذلك الشكل، بل لعلها إن تكون

المقياس الصحيح لعظمة هذا الفنان الشخصية.

وتعرض اللوحة ش (٥٤) منظرا لمرفأ "ستونينجتون" وهي من تصوير الفنان "چون – ماران" بألوان الماء. ولكي نفهم الهدف الذي حدده ذلك المصور حين شرع في تصويرها، ينبغي إن نتذكر آثار فن الخيال، من المذهبين الوحشي والسريالي.

و"ماران" مصور أمريكي شديد التعلق بأرض وطنه بكل ما وسعه من إيمان بجمالها وبتقاليدها وبأسلوبها في الحياة، بحيث لم يستطع أحد إن يجد ثمة علاقة له باتجاهات الفن الفرنسي، وكان "ماران" يردد القول بأن لوحاته من آثار الفن المحافظ، وأن فنه يعزى إلى تقاليد اصطلاحية، رغم أنه فنان ثائر دون إن يفطن إلى ذلك، شأنه في ذلك شأن ثوار الفن.

وتطالعنا اللوحة ش – ٥٢ – بمنظر مرفأ صغير يقف إليه مركب كبير. وأننا لنشعر على الفور بإن العلاقة بين المرفأ وبين المركب غير طبيعية، إذ نشأت من تأثير وليس من قاعدة في رسم المنظور، كما نرى بالخلفية عددا من بيوت الريف في تخطيط غير كامل، وإنما ينفرد أحدها بالضخامة على هيئة كنيسة من الطراز الرومانسكى. ويلوح لنا إن البيت الذي اتخذه أنموذجاً لسائر البيوت الأخرى كان من طراز متواضع، غير إن حب الفنان له قد أحاله إلى بناء ضخم مهيب، هذا كما نرى باللوحة بضعة تلال أشار إليها بإشارات عابرة من الفرجون. ومن ذلك كله نحس بتوافق شكلي بين المركب والبيوت والتلال، يعزي ما فيه من رقة إلى ذلك التوازن والتركيب الحكم الملحوظ بن بصفة محسوسة. والواقع إن مثالية (ماران) تتجه دائما إلى التأليف بين وحدات الصورة في نسق متزن محكم التركيب. وتعكس الحيوية في هذه اللوحة تلك الشدة الشاعرية عند الفنان بدلا من إن يجعلها تعكس ارادته، وكان تأكيداً لوحدة التركيب بين مختلف العناصر التي بثها بلوحته "كالمركب والبيوت والتلال" يستخدم الانعكاسات، الأمر الذي يعد من خصائص الاتجاه التكعيبي. ولكن الانعكاسات التي يستخدمها "ماران" كانت تؤدي وظيفة لا تعترف بها التكعيبية، رغم أنها هي الأخرى مجردة، إذ تسهم في كمال التعبير عن الانفعال

المركزي الذي يمثل الواقعية الفعلية.

ونرى من بين ما يثير الانتباه بلوحته آنفة الذكر لمسة سحرية في منطقة بالزاوية العليا عن يمين، أما المناطق المتجاوبة بأسفلها فمجردة، وقد تحددت وظيفتها بإحكام الرابطة الكلية وبإضفاء التوازن على المجموع .. و فضلا عما تهبه من النسق لمختلف الأجزاء باللوحة، وبهذا كله تعطي تأثيرا بقوة التركيب والرواء الزخرفي بحيث تنمو كافة أجزاء اللوحة سواء ما كان منها في اتجاه العمق أو موزعا على السطح، وبحيث يصبح الكل شيء بها حياته الخاصة ورقته الذاتية، وبهذا أيضاً تحقق حلم التكعيبيين والوحشيين في تمثيل الموضوعية وتوفير الحرية للتصوير ... وإنما بلمسة سحرية عزيزة على السرياليين، هذا كما نرى بلوحة المرفأ في نفس الوقت تعبيرا ذاتيا عن تأثير المركب والبيوت وعن الحماسة لرؤية الطبيعة على نحو شخصي قاطع، وإن ذلك التعبير قد تحقق عبر لعب عصبي للضوء والظل، تركز على المركب وعلى البيوت، أما ما بقى بعد ذلك من جبال وصفحة الماء والانعكاسات فليست إلا إطاراً للموضوع الأساسي.

ولقد لون، المصور البيوت والمركب بالأبيض والرمادي، والماء بالأزرق المعتم، والتلال بألوان تشبه الضباب الضارب إلى الزرقة، كما بث بضع لمسات سمراء في مقدمة المنظر، وهذا يعني أنه لم يكن من المستطاع التأليف بين الألوان على نحو أبسط مما فعل بلوحة المرفأ رغم إن ما استخدمه من ألوان معتمة زرقاء أو سمراء قد أشاع الحرارة في السطوح البيضاء والرمادية، وهي التي تمثل في البعد منهاج التركيب بتلك اللوحة. وهو ما حقق الوحدة التامة بين الشكل واللون.

ولد "چون – ماران" في "رثر فورو" من أعمال "نيو – چيرسى" عام ١٨٧٠ ولقد أدى دراسته الفنية بكل من "فلادلفيا" و"نيويورك" ثم زاول بهما بعض أعمال كمهندس، ثم اتجه بعد ذلك إلى باريس سنة ١٩٠٥، فأقام بها حتى عام ١٩١١ – باستثناء بعض فترات كان يغادرها إلى بلاده، ولقد كشفت لوحاته التي كان ينفذها حفرا بالأحماض خلال المرحلة الأوربية عن تأثره بالفنان "ويزلار"، أما لوحاته الزيتية

فكانت تعكس آثار اعجابه بفن المصور "مونيه" ولكنه ما لبث منذ عام ١٩٠٨ أن تكشفت آثاره عن أسلوب ذاتي بحت فظفر "ماران" بالشهرة في إنتاج ذلك النوع من اللوحات، كما ذاعت شهرته بفضل ما كان يحظى به من التقدير المادي والأدبي، لدي "الفريد – استجليتز"، وأن أعماله ماتزال تحظى بالشهرة حتى اليوم.

... صور "ماران" لوحات بألوان الزيت على نفس المستوى الذي كان يصور به لوحاته بألوان الماء على إن أكثر انتاجه الفني كان من ذلك النوع الأخير، ولقد اعتبر بعض النقاد تلك الأعمال من قبيل التفاهات، لا لشيء الا لأنها منفذة بألوان الماء. والواقع إن ص ورة للفنان "سيزان " بألوان الماء ليست بأقل شأن من لوحاته الزيتية، كما إن قصيدة قصيرة من الشعر ليست بأقل قيمة من أخرى متعددة الأبيات. وكما إن أسلوب الأداء يشير إلى طائفة من الخصائص في الأثر الفني، فإن نمطا ما من الرؤية يصبح ملائما لأسلوب التصوير بألوان الماء، بينما يؤدى أتباعه في التصوير بألوان الزيت إلى الحاق الضرر بالقيمة الفنية.

ولو أن أسلوبا للتصوير بألوان الزيت استطاع فنان إن يحقق به طائفة من القيم لا يستطيع تحقيقها باستعمال ألوان الماء، فإن العكس من ذلك يكون صحيحا أيضاً، والواقع إن استعمال ألوان الماء في التصوير يتيح لتحقيق الخفة والسرعة ورقة التأثير على نحو لا يمكن إن يتحقق باستعمال ألوان الزيت. على أنه يمكن التسليم بإن المهارة اللازمة الاستعمال ألوان الزيت في التصوير أكثر مما تتطلبه المهارة عند التصوير بألوان الماء، وإن يكن قد حان الوقت لنفرق بين الفن والمهارة.

صور "ماران" الكثير من لوحاته في الهواء الطلق، ولكنه آثر التصوير بالرسم منذ عام ١٩١٩ حيث:

"أستطيع إن أستعيد رؤية ما شاهدته عيناي، وأن أعمل على نحو أفضل" ولقد كان "ماران" من الأمانة بحيث لم يدع الواقع جانبا، هؤلاء الذين يقولون بالابتعاد عن تصوير الصخور والأشجار والبيوت وسائر ما يرونه أمامهم، إنما يقولون سخفا، انكم

إن أحسستم حبا بل وشوقا إلى شيء ما، فاعملوا المستحيل لتسجلوه على الورق أو القماش، وسيمكنكم إن تطوروا ذلك الشيء وإن تلعبوا بمواد كم، ولكن عندما تفرغون من ذلك ينبغي إن تكونوا قد مثلتم جوهر الشيء دون غيره[٢٠].

ولقد كان "ماران" يتحاشى تبعا لذلك التجريد في طريقة إحساسه بالحياة وبالطبيعة، بل وبكل ما هو من خصائص التكعيبية، وكان إلى ذلك حريصا على انشاء علاقة –ولو بطريق غير مباشر– بينه وبين الرؤية الطبيعية، وبهذا لم تكن تجربته ضد الطبيعة قط.

"يجب علينا إن نقاوم المنطق والارادة حين يفرضان ذاتهما على الرؤية، وإن نعرف كيف نرى وإن نتحاشى إن تتدخل المعرفة بموضوعية الأشياء في طريقة رؤيتنا". وكان "ماران" يحتقر الاختيار إلى هذا:

وذلك النوع من الرؤية المختلطة من الرومانسية الكلدية الفارسية اليونانية الرومانية الإيطالية الفرنسية الألمانية، والتي ليست إلا محسوسية مجردة وتذكارا من أشياء أخرى".

ولقد كان التركيب مثالية "ماران".

"يجب على أن أبذل جهدي لتكون اللوحة التي أصورها تامة متكاملة، وبحيث يأخذ كل جزء منها مكانه ويضطلع بمهمته. وبهذا تصبح شيئاً وثيق الرابطة كأجزاء مركب".

وتعتمد دينامية "ماران" على مبدأي الثقل والتوازن:

"فكما أن جسدي يمارس ضغطا من عل في اتجاه الأرض، فكذلك تمارس الأرض ضغطا عكسيا من أسفل على جسدي، يضاف إلى ذلك ضغط الهواء ضد جسدي وضغط جسدي ضد الهواء كل أولئك يجب إن أتعرف عليه عندما أشيد اللوحة".

---

[٢٠] رسائل "جون – مارين" نيويورك ١٩٣١

وتنشأ تلك الدينامية عن رد الفعل الطبيعي للفنان، ازاء طائفة من المشاهد، كمشهد ناطحات السحاب في نيويورك مثلاً أو مشهد الغروب في "مين".

"وانفعالاتي التي أحاول التعبير عنها، على نحو يتيح لاستعادة التأثير الأول والاحتفاظ بالتعبير عن الانفعالات المختلفة التي تثيرها الحياة".

... و"ماران" رجل خجول انطوائي، أحب الخلود دائما إلى المساكن والجزر والمراكب، وقام بتصوير المساكن والجزر والمراكب التي أحبها، وبتكريس خياله الخصيب على تمجيدها، ولكنه لم يدع قط انتاج آثار فنية عظيمة أو إن يصبح فخورا بإنتاج عظيم، حتى لأننا نلمس تجاوبا بين حبه وديناميته، وبين توازنه وتواضعه، ونستطيع من خلال ذلك إن نفسر ما في فنه من فتنة، مردها إلى قيمة أدبية يشتمل عليها أسلوب رؤيته ومضمون ملتهب يتردد في خياله.

أوضحنا في حديثنا عن "ماتيس" و"ماران" أن فنهما من نتاج الخيال، رغم أنه لم يكن لأحد منهما علاقة بالسيريالية، بينما يعتبر "شاجال" من روادها الرسميين باعتباره أحد المبشرين بها، وكان تارة من العاملين في اطارها تارة أو خارج إطارها تارة أخرى.

وتعرض لوحة "شاجال" شكل – **٥٣** - بعض عناصر مميزة لسيريالية، وأخرى تشير إلى ما وراءها، وتمثل لوحة "التعذيب"

–وكان قد رسمها عام **١٩٤٠**– إيحاءات ترمز إلى مالقيه إليه ود ببولندا وبجهات أخرى من أوربا من اضطهاد، وإذن فقد كان هدف الفنان هدفا تاريخيا لا ابداعيا خياليا، إذ رمز في لوحته إلى أحداث وقعت خلال الحرب العالمية الأخيرة، واختار لهذا الرمز طابعا دينياً، عبر فيه عن صلب المسيح بيهودي ميت مشدود إلى عمود، متخذا من ذلك العمود رمزا للصلب، على إن طابع الخيال لا ينعدم بالكلية من تلك اللوحة.

وبالرجوع إلى العرض الذي قدمناه في الصفحات الأولى من هذا الكتاب، تعرف إن هذا الموضوع تاريخي رمزي بينما المضمون خيالي.

وتستمد الأهمية الرمزية بشخوص اللوحة كيانها من نسبها الطبيعية، وتصدم الشخصية الكبرى –التي تمثل المعذب– انفعالنا، وتأتي بعد ذلك شخصية المرأة الباكية عند أقدامه متبوعة بشخصيات أخرى حددت أحجامها على أساس من دورها في هذه المأساة لا بالنسبة إلى مكانها من فراغ اللوحة، ولقد اتبعت نفس القاعدة بالنسبة إلى ما تعرضه اللوحة من صور الحيوان الرمزي الذي يبدو تارة خرافيا مكونا من نصف بقرة و نصف امرأة، وتارة أخرى كعصفور على هيئة الديك.

ومن الملاحظ إن القالب التشكيلي في هذه اللوحة لا يتوخى تمثيل موضوعية الواقع، فهو يبدو بسيطا وقد تولد عن ألوان تضطلع بتنظيم فراغات الاستقبال درجاتها المنوعة، ذلك إن الأصفر الذي يرين على جسم المصلوب يتقطعه قميصه من اللونين الأبيض والأسود، معلنا بذلك فكرة المأساة التي تمثلها اللوحة، بينما اللون الزهري في خمار المرأة الباكية وفي قميصها، والألوان السماوية والبرتقالية والخضراء في زيها توحي بألم عذب مستيئس حزين، فضلا عما تقوم به الألوان الأخرى التي بثها الفنان في القيثارة – بين أخضر و برتقالي وبنفسجي وزهري وأزرق من احداث التباين مع ذلك الاستسلام، على نحو يعزر الإحساس بالهروب من فداحة المأساة، بينما يعرض اللون الأزرق المعتم في ثياب الأم التي تحمل طفلها بالخوف واليأس، اللذين يتجليان أيضاً في تلك الوضعات المعبرة. وتشبه هذه الألوان كلها ممثلين يقومون كل بدوره في تلك المأساة، وهي لذلك تظهر منفصلة عن الخلفية التي يظهر عليها منظر القرية بألوانها الرمادية المحايدة والتي تعلوها سحابة من دخان داكن يشير إلى الحريق المدمر باستثناء ذلك الجزء من السماء الملون بالأزرق والمحمل بسحب ناصعة البياض.

وتشترك بعض جزئيات شكلية في التعبير عن المأساة، كالدخان المتراكب فوق البيوت، والذي يبدو على هيئة أشباح انسانية تنذر بقرب وقوع الخراب وتؤكد معنى الوحشية، وكم: لهر البيوت التي تبدو وكأن زلزالاً يهزها هزا، وكالمخالب التي ينش بها الكائن الخرافي في فتاة تحمل شمعدانا، وكالرجل الذي يوشك على السقوط من نافذة

متبوعا بمقعده، وفي النهاية رأس العازف وقد انشطرت إلى جزئين.

ومن الملاحظ إن نسب الوحدات في هذه اللوحة من طبيعة ايحائية، شأنها في ذلك شأن الآثار البدائية، ويرجع ذلك إلى مدى اهتمام الفنان بكل منها لا تبعا لمكانها من الواقع الموضوعي، كما أنه من الملاحظ وجود علاقة نفسية بين شخوص اللوحة وعناصرها المختلفة بين موت و كارثة وألم وفزع، وناموس يحتم استمرار الحياة وأشباح سارية ... وبهذا كان منهاج اللوحة هو عرض الموضوعات، وليس تمثيلها في علاقات مترابطة فيما بينها، وهي في ذلك إنما تشبه أصواتا فطرية منفصلة تنطلق لتلتقي في عالم غريب على الواقع، رغم أنها تثير حنانا وشعرا وحزنا. ولقد كان من الضروري -لكي تتحقق ذلك في عمل فني متكامل- إن يضفي المصور على لوحته اللمحة البصرية، ومن هنا نقع في تأليفها على ذلك التفتيت، كما لو كان برق قد سطع فكشف عن تلك الشخصيات المبعثرة هنا وهناك، مما يتجاوب مع طبيعة التشتت تارة، والغموض تارة أخرى، رغم استمراره بطابعه المركز المختزل.

ولد الفنان "مارك – شاجال" في ناحية "فيتبسك" بروسيا عام ١٨٨٧ بأسرة فقيرة من اليهود، فشب مستشعرا بؤس قومه، عطوفا على أنواع الحيوان المستأنس، ولقد ظل يكن في نفسه هذا العطف مغرما بالأساطير الغامضة، بحيث شكلت عواطفه نحو قومه ونحو الحيوان المستأنس علاقاته بالواقع. ولقد ألحت عليه مطالب الحياة منذ الصبا بحيث كادت تطيح به، ولكن الأساطير التي أحبها منذ نعومة أظفاره وميله إلى التحليق في أجواز الخيال قد فصلاه عن الواقع، فكانت واقعيته دائمة الاهتزاز، كما كان خياله مشردا هائما مما طبع آثاره الفنية بطابع الفن والشعر الشعبي.

على أننا نلتقي بجذور فن "شاجال" في طائفة من الأيقونات الروسية لا في آثار الفن الشعبي، وليس من شك في إن البعض هده الأيقونات تقاليد عريقة، غير أنها تتجرد من ذلك الشيء الذي لا يستطيع الأوروبي إن يتذوق الفن بدونه وهو وضوح العلة في الأثر الفني – ولهذا كان فهمنا لفن "شاجال" أو للأيقوانة الروسية رهنا بإن نتقبل هذا وتلك على نحو ما تظهر به، ودون محاولة للتكهن بما تقدمه من أحداث أو معجزات.

ولقد ارتفع "شاجال" على ما كانفي فنه من تضارب بين نظرته إلى الواقع، وبين شغفه بالتحليق في أجواز الخيال منذ وصل پاريس عام ١٩١٠، وسرعان ما انتقض على التأثيرية والتكعيبية السائدتين بها، رغم ما أفاده من كلتيهما. ولكن ما أفاد منه بحق، هو استخدام المادة الهندسية في تكوين الأشكال المبسطة واستعمال الألوان في بناء الشكل، أما التأثيرية والتكعيبية فقد بدتا له وثيقتا الصلة بالعالم المادي، فعكف على تشكيل الطبيعة لا ماديا من ناحية مظهرها الخارجي بل أيديولوچيا في صميم جوهرها الداخلي.

وكان في ذلك لا يعبأ بما يقال عنه من أنه يصنع أدبا بوسائل فن التصوير، وبهذا استطاعت باريس إن تمنحه إلى الخبرات الجديدة ثقة بذاته، ساعدته على المضي في حياته الخاصة.

وعندما عاد "شاجال" إلى روسيا عام ١٩١٤ عثر بها على دوافع جديدة لفنه، عثر بها على الحب وعلى رغد العيش، بعد أعوام طويلة من الشقاء والنضال، كما وجد فيها السعادة التي يتحدث عنها كما لو كانت فردوساً مفقوداً.

و تعد لوحة "التعذيب" ملخصا لعناصر فن "شاجال"، فلقد مجد بها بؤس قومه وما لاقوه من اضطهاد خلال الحرب، إلى حد تأمل كارثة الإنسانية بأكملها، ولكن اهتمام الفنان لم يقف عند المأساة فحسب، بل جرى بعيدا نحو الأساطير الساخرة وإلى الوحوش الخيالية، والأشباح، ثم إلى عازف الكمان الذي فقد رأسه، والرجل ذو اللحية الذي يمسك بالتوراة، والمرأة المذعورة، واننا لنقع في النهاية على أعذب ما في هذه اللوحة، ألا وهو بكاء المرأة الحزينة المستسلمة للقضاء، وهو الشيء الذي لم يتخل قط عن لوحات الفنان، و كانه الزهرة الأخيرة التي تحيي بعيدة في صحراء الوحشية.

... ذلك الشيء العذب هو مفتاح فن "شاجال" الفنان الثائر بحق، والذي كان يفجر عواطفه في آثاره، على الرغم من رقته وحسه المرهف، ولقد عبر "شاجال" في

لوحاته عن كافة المتناقضات التي تمثلها صفاته بطريقة لحظية، ولئن عكست لوحاته مظاهر ذلك التناقض، فإن "شاجال" كان يرتفع عليها بوحدة أسلوبه رغم التنوع المستمر في عناصره، ولقد كان "شاجال" يلتقي بوحدة أسلوبه لا في النسب الفراغية أو في القوالب التشكيلية فحسب، بل في شيء آخر أكثر تدفقا وتنوعا وولاء لشروده الخيالي، ألا وهو اللون.

الفهرس